

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PAYSAGES SOUS LA PEAU :
LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE
COMME APPROCHE DU CORPS PLURIEL SCÉNIQUE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
GENEVIÈVE MARTIN

JANVIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Larry Tremblay et Martine Beaulne, co-directeurs de cette thèse et professeurs à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, de m'avoir transmis leur amour du théâtre, du corps sur scène et de la création. Merci aussi pour leur disponibilité et leur encouragement tout au long de cette recherche.

Merci à toute l'équipe de création du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Plus particulièrement, merci à Patrick Graham, Nicholas Williams, Pascale Delhaes et Marie-Michèle Mailloux pour leur talent et leur générosité.

Merci à ma famille et à Stefan, mon mari, pour leur compréhension et leur soutien. Merci aussi à mes jumeaux de m'avoir permis de vivre la plus fascinante des transformations.

Enfin, merci à Marie France Goulet, ma complice de création de toujours, sans qui je ne serais pas l'artiste que je suis aujourd'hui.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES VIDÉOS	x
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	xi
RÉSUMÉ	xii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
CONTEXTE DE LA RECHERCHE	8
CHAPITRE I	
LE MÉTISSAGE	9
1.1 Introduction	9
1.2 Historique du métissage	9
1.3 La dynamique du métissage adoptée pour la recherche	14
CHAPITRE II	
LE CORPS : ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE	16
2.1 Le corps	16
2.1.1 De la mécanique du vivant à la disparition du corps	16
2.1.2 Le corps culturel comme histoire et comme mouvement	20
2.1.3 L'imaginaire : le corps artistique au XX ^e siècle	21
2.2 Communauté de pratiques	22
2.2.1 Le corps en devenir dans l'œuvre de Tatsumi Hijikata et de différentes pratiques de butô	24

2.2.2 Le corps recomposé et monstrueux dans l'œuvre de Matthew Barney	33
2.2.3 Le corps entre nature et technologie dans l'œuvre de Björk	36
2.3 Le corps pluriel scénique	40
2.4 La dynamique du métissage et le corps pluriel scénique	43

CHAPITRE III

VISÉES DE LA THÈSE-CRÉATION	45
3.1 Visées de la thèse	45
3.2 Méthodologie de recherche	47
3.3 Lien théorie-pratique	48
3.4 Visées de la création	49
3.5 Objectifs de la thèse-création	50
3.6 Processus de création	51
3.6.1 La technique de l'image verbalisée.....	51
3.6.2 L'entraînement physique.....	53
3.6.3 Processus personnel.....	54
3.7 Outils de collecte de données.....	55
3.8 Originalité de la recherche	56

DEUXIÈME PARTIE

TRACES DE LA DYNAMIQUE DU M��TISAGE DANS DEUX ŒUVRES AUXQUELLES L'AUTEURE DE LA THÈSE A PARTICIPÉ	59
---	----

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION ET DESCRIPTION DE DEUX ŒUVRES AUXQUELLES L'AUTEURE DE LA THÈSE A PARTICIPÉ	60
4.1 Introduction	60
4.2 Outils de lecture du parcours interne de création	62
4.3 Présentation du spectacle <i>Urnos</i>	63
4.3.1 Contexte général de la création d' <i>Urnos</i>	63
4.3.2 Résumé et lignes directrices du spectacle	64

4.3.3 Justification du choix de l'extrait	66
4.3.4 Description détaillée de l'extrait choisi	67
4.4 Présentation du spectacle <i>Reliques</i>	84
4.4.1 Contexte général de la création de <i>Reliques</i>	84
4.4.2 Résumé et lignes directrices du spectacle	84
4.4.3 Justification du choix de l'extrait	86
4.4.4 Description détaillée de l'extrait choisi	87
4.5 Analyse des descriptions	105
4.5.1 Analyse de la forme du discours	105
4.5.2 Analyse des éléments constitutifs du discours	108
4.5.3 Synthèse explicative des données recueillies	110
4.6 Articulation des résultats de l'analyse des extraits d' <i>Urnos</i> et de <i>Reliques</i> avec les pratiques artistiques observées en début de recherche	111
4.6.1 La fascination devant le vivant	111
4.6.2 L'impermanence du corps scénique.....	112
4.6.3 L'animalité	114
4.6.4 La rencontre et l'assemblage	118
4.6.5 La transformation	119

CHAPITRE V

LES NOTIONS OPÉRATOIRES DE LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE	121
5.1 Éléments opérant dans la dynamique du métissage	121
5.1.1 La rencontre	121
5.1.2 L'assemblage maladroit	122
5.1.3 La transformation	123
5.1.4 L'ouverture du sens	123

TROISIÈME PARTIE

LA NOYÉE AUX HIRONDELLES – PETITS PAYSAGES SOUS LA PEAU : UN PROCESSUS DE CRÉATION FAVORISÉ PAR LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE	125
---	-----

CHAPITRE VI

BILAN DES RECHERCHES ET DES RÉFLEXIONS À TRAVERS LA CRÉATION
DU SPECTACLE *LA NOYÉE AUX HIRONDELLES – PETITS PAYSAGES*
SOUS LA PEAU

126

6.1 La place du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la
peau* dans la recherche 1266.2 La création du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous
la peau* 128

6.3 La dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique 135

6.3.1 La notion de mise en doute dans l'émergence du corps pluriel
scénique 1366.3.2 La notion de monstruosité dans l'émergence du corps pluriel
scénique 1386.3.3 La notion d'« inquiétante étrangeté » dans l'émergence du corps
pluriel scénique 1406.4 La dynamique du métissage et le corps scénique : une invitation à la
transformation 144

CONCLUSION 145

ŒUVRES CITÉES 150

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 154

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Tatsumi Hijikata dans la pièce <i>Nikutai no Hanron</i> (<i>La rébellion de la chair</i>) en 1968.....	25
2.2 Tatsumi Hijikata dans la pièce <i>Shizukana ie</i> (<i>La maison calme</i>) en 1973	27
2.3 Les inspirations à la source du butô	32
2.4 Photos de personnages du <i>Cremaster Cycle</i> de Matthew Barney, 1994-2002, au Hirshhorn Museum, 2004-2005	33
2.5 Photo d'un personnage du film <i>Cremaster 5</i> de Matthew Barney, 2002	34
2.6 Pochette de l'album <i>Homogenic</i> de Björk	37
2.7 Livret de l'album <i>Family Tree</i> de Björk représentant des œuvres de Gabriela Fríðriksdóttir	37
2.8 Photos tirées de la vidéo de la chanson <i>Pegan Poetry</i> de Björk	38
4.1 Geneviève Martin dans le spectacle <i>Urnos</i> , photo de Céline Lalonde..	68
4.2 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle <i>Urnos</i> , photos tirées de la vidéo du spectacle capté par Delphine Piperni	70
4.3 Geneviève Martin, Frédérique Bédard et Claire Gignac dans le spectacle <i>Urnos</i> , photos tirées de la vidéo du spectacle capté par Delphine Piperni	73
4.4 Geneviève Martin dans le spectacle <i>Urnos</i> , photos de Céline Lalonde..	76
4.5 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle <i>Urnos</i> , photo de Céline Lalonde	79
4.6 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle <i>Urnos</i> , photos de Céline Lalonde	81

4.7	Geneviève Martin dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	88
4.8	Geneviève Martin dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	90
4.9	Geneviève Martin dans le spectacle <i>Reliques</i> , photos tirées de la vidéo du spectacle	92
4.10	Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle <i>Reliques</i> , photos de Mathieu Rivard	94
4.11	Geneviève Martin dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	97
4.12	Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	99
4.13	Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	101
4.14	Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle <i>Reliques</i> , photo tirée de la vidéo du spectacle	103
4.15	Tatsumi Hijikata dans le spectacle <i>Hijikata Collection</i> , en 1970 et lors d'une répétition du spectacle <i>Hosotan (Story of Smallpox)</i> aux côtés de Koichi Tamano, en 1972	115
6.1	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de Catherine Valois.....	128
6.2	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault	129
6.3	Geneviève Martin, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault	132
6.4	Geneviève Martin, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault.....	133
6.5	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de Catherine Valois.....	133
6.6	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photos de Catherine Valois (gauche) et François Perreault (droite)	134

6.7	Geneviève Martin, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault	137
6.8	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault	139
6.9	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de François Perreault.....	142
6.10	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photo de Catherine Valois.....	143
6.11	Geneviève Martin et Pascale Delhaes, <i>La noyée aux hirondelles...</i> , photos de Catherine Valois	144

LISTE DES VIDÉOS

Vidéo		Disque
1	<i>La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau</i> (42 min.)	1
2	Extrait du spectacle <i>Urnos</i> (6 min.)	2
3	Extrait du spectacle <i>Reliques</i> (5 min.).....	2
4	<i>Le monde, son portrait</i> (9 min.)	3

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- sect. Section d'un chapitre de la présente thèse, identifiée par deux numéros
- art. Article d'un chapitre de la présente thèse, identifié par trois numéros
- par. Paragraphe d'un chapitre de la présente thèse, identifié par quatre numéros
- fig. Figure

RÉSUMÉ

L'intuition de la présence du métissage dans la création du corps scénique de notre pratique est à l'origine de cette recherche. C'est donc plongée dans une réflexion sur ce concept que nous avons entrepris l'étude du corps scénique de notre pratique et l'observation de celui des pratiques de Tatsumi Hijikata, de Matthew Barney et de Björk. Cette étude du corps scénique selon la perspective du métissage a fait apparaître une notion centrale pour notre recherche : le corps pluriel scénique. Nous avons émis l'hypothèse que ce corps puisse fonctionner selon les principes d'une dynamique particulière du métissage. Notre recherche s'est orientée vers l'identification de la présence et du fonctionnement de cette dynamique du métissage dans le corps pluriel scénique.

L'analyse du corps pluriel scénique de deux créations auxquelles nous avons participé et son articulation avec les autres pratiques étudiées ont mis en lumière les notions opérant dans la construction du corps pluriel scénique : la rencontre, l'assemblage maladroit, la transformation et l'ouverture du sens.

Investie de ces notions de la dynamique du métissage, nous nous sommes replongée dans la pratique pour créer *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Cette deuxième immersion dans la création a donné naissance à une nouvelle théorisation qui a nuancé les notions opératoires identifiées lors de nos précédentes analyses et a mis en évidence de nouvelles notions. Le spectacle a notamment fait ressortir les notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 209), comme éléments opérant dans la dynamique du métissage. De plus, la création de ce nouveau spectacle fut une étape naturelle dans le maintien de la posture de praticien réflexif que nous adoptons dans la recherche.

La création du spectacle « La noyée aux hirondelles... » jumelée à notre réflexion théorique nous permet de constater que le corps pluriel scénique émerge lorsque le corps sur scène est mis hors contexte. Cette mise à l'écart du corps face à la norme est atteinte à travers des activités qui mettent le corps scénique en doute : la rencontre, l'assemblage maladroit (avec sa part de monstruosité) et l'ouverture du sens (avec sa part d'« inquiétante étrangeté »). Le corps ainsi déstabilisé peut alors entrer dans le processus de transformation nécessaire à son émergence plurielle sur scène.

Mots-clefs : corps scénique, métissage, théâtre, butô, imaginaire, transformation.

INTRODUCTION

Cette conviction que la danse ne consiste pas à considérer le corps comme un moyen, mais comme une fin : ne pas l'utiliser pour porter une parole, mais au contraire le questionner, le repenser, le recréer. Cette idée que la danse ne réside pas dans une composition linéaire – un arrangement syntaxique – des mouvements du corps, mais dans l'exploration de la profondeur paradigmatique du corps lui-même. Non pas articuler un discours, mais creuser un sens.

(Viala, 1985, p.10)

Dès le début de notre formation théâtrale, le corps de l'acteur et le travail de construction physique et énergétique du personnage nous ont fasciné. Pourtant, ce corps scénique, si potentiellement intéressant, nous semblait par moments être désinvesti par l'acteur. Notre expertise en danse et en théâtre nous a incitée alors à imaginer qu'en tissant des liens entre ces deux disciplines, l'acteur pourrait retrouver la voie d'accès à sa présence physique. Il pourrait développer une capacité à habiter son corps sur scène, à créer un lien entre sa pensée et son mouvement. Pourtant, nos expériences en tant que spectatrice et interprète de spectacles de « danse-théâtre » nous ont laissée souvent sur notre faim : les deux arts se trouvaient en interaction sur une même scène, mais ne se rencontraient pas nécessairement à l'intérieur de chacun des corps évoluant sur cette scène. Nous avons donc pensé que le développement d'un dialogue entre le mouvement de la danse et les mots du théâtre devrait s'opérer à l'intérieur même du corps de l'acteur pour donner à celui-ci accès à sa présence physique.

Selon nous, certaines formes de butô ouvrent ce dialogue interne entre mouvement et mot. En effet, les pratiques de butô de Tatsumi Hijikata et de Min Tanaka, entre autres, se construisent de mots qui, en s'incorporant au corps par le travail imaginaire de l'interprète et du créateur, s'incarnent en mouvements dans l'espace.

Personnellement, nous expérimentons cette danse contemporaine japonaise comme une poésie en action qui met en mouvement et transforme le corps avec lequel elle entre en contact.

Cette poétique, parce qu'elle naît de la rencontre entre des éléments de constitutions éloignées, soit le corps et les mots, renvoie à une forme de métissage. L'idée de pouvoir créer un corps scénique à travers une dynamique du métissage stimule notre recherche. Cette dynamique nous semble pouvoir participer à la construction d'un corps scénique à la fois entier et fragmenté, à travers lequel l'artiste serait présent à lui-même autant par sa réalité physique que par sa pensée.

La présente recherche n'est pas une analyse du jeu de l'acteur, ni de la construction du personnage de théâtre. Elle ne cherche pas non plus à éclaircir la problématique de la « danse-théâtre » ou à faire une étude exhaustive de l'art du butô. Nous nous intéressons plutôt à la mise en lumière d'un corps scénique plus vaste, apparaissant au carrefour des disciplines de la danse, du théâtre et des arts visuels. Ces disciplines font d'ailleurs partie des influences qui alimentent la construction plurielle de ce corps scénique.

Suite à nos recherches théoriques et pratiques, nous remarquons chez différents penseurs et artistes le désir de faire émerger autrement le corps scénique. En théâtre, apparaît une intention de couper les éléments psychologiques du mental de l'acteur pour retrouver la théâtralité du corps sur scène. (Craig, 1916; Mnouchkine dans Féral 1995) En danse, germe plutôt un désir de « déformaliser » le corps en le rapprochant de la réalité et du quotidien. (Febvre, 1995; Sellami-Vinas, 1999) Nous croyons qu'entre les extrémités du corps formel et du corps réaliste, se trouve un autre type de corps scénique, un corps plus poétique : le corps pluriel scénique.

Il est tout de même incroyable de constater [...] qu'en cette fin de XX^e siècle, l'art d'écriture du corps n'ait pas encore été individualisé pour lui-même et continue à n'être abordé que dans le cadre d'arts particuliers, tels le théâtre

ou la danse, où il est déjà nécessairement contraint dans une situation singulière. (Sellami-Vinas, 1999, p. 453)

La recherche vise, à travers la perspective du métissage, la mise en lumière d'un corps sur scène n'appartenant ni à la danse ni au théâtre. La recherche espère montrer que le corps pluriel scénique est ce corps, qu'il existe et qu'il émerge sur scène selon des conditions spécifiques reliées au métissage et qui le distinguent des corps théâtral et chorégraphié.

Nous avons constaté que, actuellement, le corps pluriel scénique est présent dans diverses disciplines artistiques : arts visuels, théâtre, danse, performance, musique... Ce corps, selon Laurence Louppe, serait « un corps multiple, fait de choix discontinus ». (2001, p.173) Dans notre recherche, nous supposons que le métissage joue un rôle central dans l'émergence de ce corps. Nous émettons l'hypothèse que le corps pluriel scénique se construit par la voie d'une dynamique spécifique au métissage. En suivant le parcours du corps pluriel scénique en création, nous nous engageons donc à découvrir quelle dynamique du métissage favorise son émergence sur scène et comment elle y parvient. La recherche se donne comme objectif d'observer cette dynamique du métissage dans la pratique artistique de l'auteure de la thèse et dans celle de trois artistes contemporains : Tatsumi Hijikata, Matthew Barney et Björk.

Pour ce faire, nous étudierons différentes théories du métissage et du corps en précisant le point de vue que nous adoptons par rapport à ces deux concepts. Nous explorerons des pratiques artistiques qui, par la multiplicité des rencontres qui les compose, sont similaires à la nôtre. Nous décrirons et analyserons deux spectacles auxquels nous avons participé. À partir de cette analyse et de son articulation à la recherche qui la précède, nous identifierons les notions opératoires de la dynamique du métissage favorisant l'émergence du corps pluriel scénique. Nous ferons une synthèse des découvertes pratiques et théoriques sous la forme d'un spectacle. Enfin, nous nous pencherons sur la création et les représentations de ce spectacle

pour finaliser notre réflexion théorique. La réflexion s'orientera selon les nouveaux éléments de réponse mis en lumière par la pratique.

Nous rendons compte du parcours du corps pluriel scénique du point de vue interne de l'artiste-créateur et non de la réception qu'en a le spectateur. Nous empruntons la voie heuristique qui, par la similarité de son processus méthodologique avec le processus créateur, permet d'adopter ce point de vue interne. De plus, son alternance entre les modes de recherche théorique et pratique facilite la création d'une articulation, indispensable à cette thèse, entre notre réflexion et notre création.

La thèse se présente en trois parties. Dans la première partie, comprenant les trois premiers chapitres, nous établissons d'abord le contexte de la recherche, puis, nous identifions ses visées théoriques et pratiques. Dans la deuxième partie, soit dans les chapitres 4 et 5, nous retraçons la présence et le fonctionnement de la dynamique du métissage au sein de deux œuvres auxquelles nous avons participé : *Urnos et Reliques*. Dans la troisième et dernière partie, composée du sixième chapitre, nous présentons le spectacle créé pour la présente thèse-crédation, *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*, dont le processus de création a été favorisé par la dynamique du métissage.

Dans le premier chapitre, nous constatons que le métissage est un concept large. Il a dans le passé été utilisé pour dénigrer l'idée de croisement et de rencontre entre des individus de nationalités et de cultures différentes. Aujourd'hui, il est souvent utilisé comme principe favorisant la mondialisation et le mélange, voire l'homogénéisation des différences. Pourtant, au même moment, des théoriciens et des artistes de tous les domaines redéfinissent le métissage comme une dynamique d'échange et de transformation toujours renouvelée. Cette redéfinition pose le métissage comme principe de rencontre, et non de fusion, entre des éléments différents. C'est cette nouvelle pensée du métissage, soutenue et développée principalement par François Laplantine et Alexis Nouss, qui alimente notre

recherche. Cette vision du métissage comme dialogue entre des éléments qui se rencontrent offre des pistes de réflexion rendant possible le devenir pluriel du corps sur scène.

Nous esquissons, dans le deuxième chapitre, un bref historique du corps, à travers lequel nous choisissons de définir le corps comme historicité : « chaque peuple a son histoire du corps, histoire qui varie d'un individu à l'autre dans une même communauté et qui reste toujours en transformation. » (art. 2.1.2, p. 20). En appréhendant le corps comme histoire, nous le maintenons en construction à travers les différentes fictions que chacun lui fait porter. Nous mettons ensuite notre pratique en résonance avec des pratiques artistiques similaires à la nôtre. Nous observons les pratiques de Tatsumi Hijikata, un des fondateurs du butô, de Matthew Barney, artiste visuel et performatif, et de Björk, auteure, compositrice et interprète musicale. Ces observations nous mènent à l'identification et à la présentation d'une notion centrale de notre recherche : le corps pluriel scénique. Cette notion est définie dans notre recherche comme un corps scénique composé d'une multitude de fictions pouvant être volontairement fragmentées et réorganisées par l'artiste. L'altération de ces fictions pousse le corps dans une suite de transformations qui le fait émerger pluriel.

Le troisième chapitre établit les visées théoriques et pratiques de la thèse. De plus, il expose l'approche heuristique et la technique de l'image verbalisée employées pour la recherche. Ce chapitre montre ainsi que les pensées du métissage et du corps endossées pour la recherche permettent à la fois l'investigation et la création du corps pluriel scénique étudié. Elles nous permettent d'adopter une posture de praticien réflexif et donc d'alterner entre la réflexion et la création. Ce chapitre établit aussi le cadre théorique de notre recherche. Celui-ci s'organise autour de la vision de certains penseurs, notamment Alexis Nouss, François Laplantine, Paul Ardenne et Laurence Louppe, et autour des principes de création et d'appréhension du monde et du corps développés par l'art du butô.

La seconde partie de la recherche débute avec le quatrième chapitre. Afin d'identifier la présence de la dynamique du métissage dans le corps pluriel de notre pratique, nous analysons, dans ce chapitre, des extraits de deux spectacles auxquels nous avons participé en tant que créatrice : *Urnos* et *Reliques*. Cette analyse a été nourrie par la description détaillée de trois parcours corporels que nous avons bâtis lors des processus de création. L'analyse de la forme et du contenu de ces descriptions fait ressortir des éléments opérant dans la construction du corps pluriel scénique de notre pratique. Nous articulons ensuite ces éléments aux différentes formes du corps pluriel observées dans les pratiques artistiques de Hijikata, de Barney et de Björk. Cette articulation fait apparaître, dans le cinquième chapitre, les notions opératoires de la dynamique du métissage en action dans le corps pluriel scénique : les notions de rencontre, d'assemblage maladroit, de transformation et d'ouverture du sens.

Consciente de la présence de ces notions dans notre pratique, nous avons créé le spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Nous avons utilisé notre approche de création habituelle jumelée à un entraînement physique et à un travail sur l'imaginaire. Cette création a nourri une nouvelle réflexion théorique exposée dans le sixième chapitre. L'observation de cette création constitue la troisième partie de la thèse. Par le biais de cette création, nous avons fait ressortir les notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 209). Nous avons aussi montré leur influence sur l'émergence du corps pluriel scénique.

La recherche pose le métissage comme la dynamique favorisant l'émergence du corps pluriel scénique. La dynamique du métissage s'offre aussi comme un moyen par lequel il devient possible de creuser le sens du corps et de l'ouvrir à ses multiples possibilités. Cette dynamique, parce qu'elle met en doute le corps scénique, ne doit pourtant pas être poussée dans ses extrêmes retranchements. Elle ne favoriserait alors que la création de sujets hybrides, perdus dans leur dislocation

et leur non appartenance à une « espèce » déterminée. Cette mise en doute extrême pourrait faire perdre au corps de l'artiste toute forme de cohérence intrinsèque et tous moyens d'entreprendre la lecture de sa propre réalité. L'artiste serait alors condamné à une errance entre des identités multiples avec lesquelles il ne pourrait même plus entrer en résonance. La dynamique du métissage est un outil d'exploration et d'approfondissement du sens du corps et du monde. Elle doit se présenter comme une fenêtre qui ouvre le dialogue entre soi et les territoires de l'inconnu, mais par laquelle nous pouvons toujours revenir aux fondements de notre identité.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTE DE LA RECHERCHE

CHAPITRE I

LE MÉTISSAGE

1.1 Introduction

Le métissage englobe de multiples significations. Selon l'époque, selon le lieu, selon l'individu qui le pense, le métissage adopte des valeurs et des visions différentes, voire opposées. Une définition du métissage ne fait jamais consensus. Elle reste subjective. Cette réalité est liée à une valeur intrinsèque au métissage : le changement. Entre transformation et devenir, mutation durable et bricolage éphémère, le métissage reste en mouvement comme sa définition.

1.2 Historique du métissage

MÉTIS a d'abord qualifié ce qui est fait moitié d'une chose, moitié d'une autre, valeur maintenue dans quelques emplois techniques (toile métisse, fer métis). Il a servi de qualificatif aux êtres animés dans une description à valeur sociale, pour « de basse extraction » (1288). La valeur moderne a d'abord été réalisée en parlant d'un animal « engendré de deux races » (1338) avant de l'être à propos d'un humain (1559). C'est à partir du portugais *mestico* que métis a pris le sens aujourd'hui courant (1615) de « dont le père et la mère sont de race différente », d'abord donné comme mot indigène désignant au Brésil une personne née d'une Indienne et d'un Blanc ou le contraire. Dès la même époque, il a été substantivé (1615), emploi aujourd'hui usuel. Il a donné plus tard MÉTISSAGE (1837) « croisement des races », employé également en zoologie et botanique, et au figuré (métissage culturel). MÉTISSER (1874; 1868, au participe passé) s'emploie en parlant d'animaux, puis d'humains. Les deux mots se prêtent de nos jours à des emplois abstraits dans le domaine

des idées, de la culture, et ont été valorisés, notamment par L. S. Senghor. (Rey, 1993)

Étymologiquement, le métissage renvoie à tissage donc à ce qui s'entrecroise pour créer une trame. Plus précisément, il fait référence à ce qui est mal tissé, tissé avec des éléments hétérogènes. Il fait ainsi écho à ce qui n'est pas pur, comme si le mélange produisait une trame de moindre qualité.

Les termes « métissage » et « métis » sont marqués négativement jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle. Ils apparaissent d'abord « dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang-mêlé, au statut incertain, pris dans une tension entre colonisateur et colonisé. [Le métissage] renferme une connotation péjorative parce qu'il est l'expression d'une transgression fondamentale entre l'Occident et son Autre ». (Turgeon, 2003, p.387) Longtemps, ces termes sont liés aux domaines du biologique, du corporel, du sexuel, donc du tabou. On insiste aussi « sur l'aspect bestial du phénomène » pour « faire douter de son humanité ». (Turgeon, 2003, p.388) Ce rapprochement animal se fait pour rabaisser le métis et condamner la pratique du métissage. On comparera même les enfants métis à des monstres puisqu'ils sont produits à partir d'espèces différentes. Cette définition implique une recherche de pureté, de races parfaites, sans mélange. Le métissage « mélange les catégories et vient menacer l'ordre établi ». (Turgeon, 2003, p.388)

Nous sommes ici en présence d'une conception biologique du métissage où se produit une mutation définitive des éléments en présence. Le sujet subit une altération. Cette conception rend compte de deux états bien distincts : celui d'avant et l'autre, dégradé, d'après. À travers la mutation, le sujet n'a plus accès à l'état antérieur. Il est maintenant autre, modifié dans sa structure profonde.

Depuis une cinquantaine d'années, dans le contexte de la décolonisation, le terme métissage a été repris pour « lutter contre les purismes et les fondamentalismes de toutes sortes. Il se veut un moyen de caractériser et favoriser la multiplication des

contacts, des échanges et des mélanges dans le monde contemporain ». (Turgeon, 2003, p.388) Des penseurs comme François Laplantine et Alexis Nouss font du métissage « une dynamique relationnelle en devenir ». (Turgeon, 2003, p.386) D'autres, comme Jean-Loup Amselle, inscrivent « le métissage comme fondement même de la culture ». (Turgeon, 2003, p.386)

Cela ne signifie pas que la pensée métisse soit née récemment, avec le désir de contrer la pensée des Lumières et son idée de pureté. Selon Jean-Philippe Uzel, la pensée métisse a toujours existé, mais la pensée des Lumières l'a, un long moment, exclue de ses réflexions. « Depuis le XVII^e siècle la modernité a opéré un travail de purification qui a refusé non seulement de penser mais de voir les hybrides. Paradoxalement, ceci a permis aux mixtes de proliférer d'autant mieux que personne n'était disposé à les voir ». (Uzel, 2003, p.405) La société a fixé des éléments qu'elle considérait purs et a tenté d'oublier les autres qui n'entraient pas dans ses catégories.

Aujourd'hui, la société mise sur le décroisement et la mise en commun. En cette ère de communication et d'accès rapide au monde, et notamment à la diversité de ce monde, les cultures et les visions se rencontrent. Par exemple, les conceptions orientale et occidentale du corps se croisent : un corps poreux, traversé par l'univers tout en en faisant partie, côtoie un corps forteresse de l'individualité, séparé du cosmos. Cette rencontre permet, entre autres, l'arrivée des médecines douces dans les lieux de la médecine traditionnelle, des techniques de méditation et de visualisation dans les techniques d'entraînement sportif et de la santé. Les disciplines entrent en conversation. Elles se mêlent dans leurs champs respectifs : l'acupuncture se joint à la chiropratique, la danse au théâtre... Elles s'associent aussi en dehors de leurs champs : la chirurgie esthétique rencontre l'art dans les « opérations-performances » (Marzano, 2003, p.175) d'Orlan. Les sphères de connaissance se décroisent. Les sphères du vrai (la science), du bien (la société : morale et politique) ainsi que du beau (l'art), si distinctes à l'époque des Lumières, éclatent et leur contenu commence à s'entrelacer. L'idée de pureté

attachée à ces catégorisations – une pureté originelle dont l'homme serait toujours en quête, l'idée d'un élément primordial qui serait venu « avant », la croyance que c'est à partir de cet élément primordial que ce serait produit l'altération – s'estompe.

Les influences étrangères peuvent alors être perçues comme des emprunts volontaires : les artistes imitent des formes anciennes pour retrouver la beauté et la grandeur qui s'y trouvent. Les transferts culturels et disciplinaires peuvent aussi être perçus comme s'effectuant par la contrainte. Les artistes vont puiser à même leurs traditions pour trouver des formes anciennes avec lesquelles ils se sentent une affinité et ils les réactualisent. Si « la tradition est incapable de fournir des solutions aux nouvelles questions qu'ils se posent [...] les artistes vont chercher les réponses que leur fournissent d'autres peuples. » (Uzel, 2003, p.408) De la même façon, si l'artiste ne trouve pas de réponse dans sa discipline, il peut être contraint d'aller puiser dans d'autres disciplines pour trouver réponse à ses questionnements.

Nous touchons ici à une conception ethnologique du terme métissage où celui-ci est perçu comme une forme de bricolage perpétuel entre soi et des éléments rencontrés. À travers une alternance d'essais et d'erreurs, ce bricolage crée des constructions impermanentes. Compris sous cet angle, le métissage se présente comme une oscillation constante entre différents états que le sujet garde en mémoire.

Cette conception du métissage nous amène à adopter une posture de l'entre-deux, qui se joue dans les intervalles, les transitions entre les éléments en présence. Elle nous pousse à voir la thèse de la pureté comme une absurdité. Cette vision d'une oscillation permanente entre les choses s'offre comme la nouvelle voie du métissage puisqu'elle dessine « une troisième voie entre l'homogène et l'hétérogène, la fusion et la fragmentation, la totalisation et la différenciation ». (Nouss et Laplantine, 2001, p.9)

Encore aujourd'hui, selon Laplantine (2003), l'épistémologie classique à laquelle la société se réfère implicitement, a tendance à penser en terme de topographie – endroit de celui qui reste en place – plutôt que de chorégraphie – ce qui suppose un mouvement. Le métissage est encore perçu comme une altération définitive du sujet plutôt que comme une oscillation entre de multiples identités se modifiant au gré des rencontres.

C'est dans cette perspective qu'il convient de renoncer également aux notions d'origine, d'influence, d'emprunt, d'acculturation et même de transculturation élaborée par Fernando Ortiz à la fin des années 1930. Ces notions [...] impliquent une antériorité d'un temps clairement séparé en un avant et un après, ainsi qu'une extériorité et une hétérogénéité d'un espace doté de frontières. Il y a dans une relation métisse quelque chose de plus complexe qu'un rapport causal entre des entités séparées préconstruites et prédécoupées. Il y a une relation d'inclusion et non de succession linéaire, et pas d'avantage d'adéquation. (Laplantine, 2003, p.226)

Dans cette nouvelle pensée du métissage, des éléments hétérogènes se mêlent sans se fixer. Ils demeurent dans une oscillation permanente entre des lieux différents. Le métissage se considère dans le temps et l'espace, non plus seulement dans l'espace. Il n'y a pas de sens unique. Il y a une pluralité de manières d'être. Il n'y a pas de répétition : comme le temps, le métissage ne se répète jamais. Ce « nouveau » métissage n'est jamais un résultat achevé, mais une activité en train de se réaliser et qui nous échappe en partie.

Ce caractère transitif et mouvant provoque des collisions et des échanges entre les éléments de soi et de l'autre. Il implique une reconnaissance de l'autre en soi. En acceptant cette présence, une expérience de désappropriation s'opère : une part de soi est laissée derrière, une part de l'autre germe en soi. Il est donc essentiel de dire que l'expérience du métissage est double : à la fois mutation lente en profondeur et oscillation entre des constructions éphémères.

En effet, le métissage qui nous intéresse est une forme de bricolage donnant lieu à des constructions passagères, mais qui affecte aussi l'identité profonde du sujet. Celui-ci entre dans une mutation, mais jamais totale : l'identité profonde reste inchangée ou subit un changement subtil et lent, donc intégré. Sinon, nous ne sommes en présence que d'une juxtaposition d'éléments, une adéquation superficielle, résultant en une hybridation du sujet.

Pour être un corps métissé, et non un « corps hybride » (comme l'entend Laurence Louppe (1996)) ou un « corps éclectique » (comme l'entend Dena Davida (1993)), l'identité intrinsèque du sujet doit ressortir changée de ses rencontres. Ce changement est dû à un métissage profond et graduel qui donne naissance à une nouvelle « culture » interne. Mais ce changement est de l'ordre de l'enrichissement. Sa structure profonde demeure non modifiée.

Comme le métissage, selon Laplantine et Nouss (2001), n'est ni disjonctif (l'un ou l'autre) ni conjonctif (l'un et l'autre), mais plutôt inclusif (l'un dans l'autre, l'un par l'autre), ces deux visions sont constamment présentes l'une à travers l'autre, en tension, dans la construction du sujet métissé.

1.3 La dynamique du métissage adoptée pour la recherche

Le métissage est un vaste concept constitué d'une multitude de notions parfois contradictoires. Une « dynamique » étant un « ensemble de forces qui concourent à un processus » (Petit Larousse, 2000), le métissage peut donc être constitué de multiples dynamiques. Les différents agencements réalisés entre les forces qui le composent font exister le métissage de diverses façons. Dans cette recherche, nous nous rallions à une pensée précise du métissage, à un certain agencement de forces choisies au sein de toutes celles qui le composent.

La présente recherche opte pour une dynamique du métissage qui n'opère pas de fusion entre des éléments hétéroclites, mais qui provoque plutôt une confrontation et un dialogue entre ces éléments. « Il ne s'agit aucunement d'équilibre, de compromis ou de modération, mais au contraire de la force en devenir, de la rencontre non conciliatrice d'éléments hétérogènes. » (Nous et Laplantine, 2001) Le métissage compris selon cette dynamique transforme le lieu de son activité en une entité plurielle née de la rencontre.

La dynamique du métissage que nous embrassons est de l'ordre du devenir, du déplacement et du transitoire. Pris dans ce type de dynamique, le sujet entre dans une absence de territoire fixe et défini : il se positionne dans l'entre-deux, oscille entre des formes et des états divers, sans point de départ ni d'arrivée. Cette dynamique particulière du métissage rend le sujet poreux, c'est-à-dire perméable et ouvert aux forces extérieures. En aménageant des traversées d'influences diverses, la porosité décontextualise le sujet et détourne son identité. Le sujet s'ouvre alors à la pluralité. Il se rend disponible à la possibilité d'osciller entre différents états, voire différentes identités. À travers cette pluralité, le sujet métissé est en proie à une multitude d'interprétations. Le multiple du sujet dans lequel s'active cette dynamique du métissage appelle la multiplication des investigations. Le sujet métissé voyage entre ses racines et celles de l'autre qu'il a rencontré. Sans fusionner, le sujet et les différentes réalités en lui s'enrichissent mutuellement, tout en gardant leurs qualités intrinsèques. Chacun est encore lui-même, personnel et singulier, mais enrichi des qualités de l'autre. Le sujet métissé apparaît alors « au confluent de ce qu'il a à la fois de plus singulier et de plus universel. » (Laplantine, 2003, p.230)

Soutenue par cette vision du métissage, nous tenterons, dans la présente recherche, de percevoir le sens du corps scénique de notre pratique. Mais auparavant, il importe de définir, dans le prochain chapitre, ce que nous entendons par le terme « corps ».

CHAPITRE II

LE CORPS : ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE

2.1 Le corps

Pourtant si près de nous, le corps humain nous échappe. Qu'est-il en réalité? Ou plutôt, quelle réalité est-il? À travers ses cellules, le corps s'inscrit dans le monde comme réalité physique. À travers l'expérience qu'il fait du monde, il se révèle en tant que réalité historique. À travers son imagination, le corps devient réalité imaginée. Physique, historique, imaginé... le corps s'affirme en fait comme une réalité changeante et singulière qui oscille entre réel et imaginaire.

2.1.1 De la mécanique du vivant à la disparition du corps

En Occident, le corps physique s'affirme d'abord comme objet existant dans sa matérialité apparente et son développement dans le temps. Cette conception trouve son origine dans le savoir anatomique et physiologique du corps. Pourtant, cette matérialité, en établissant le corps comme objet hors de soi, admet une pensée contradictoire permettant l'effacement du corps au profit du « vrai » soi qu'il ne ferait que contenir. La matérialisation du corps, parce qu'elle définit le corps comme un objet que possède et investit l'homme, permet la dématérialisation de la figure humaine. Le corps physique s'affirme donc simultanément comme objet tangible et figure évanescence.

2.1.1.1 Le corps en tant qu'organisme vivant

La philosophie mécaniste du XVII^e siècle, reposant sur l'idée que tout phénomène naturel résulte d'interactions entre des particules matérielles gouvernées par les lois de la physique mécanique, explique le corps humain comme une machine soumise à ces lois. Le grand problème du modèle mécaniste du vivant est alors son incapacité à rendre compte des phénomènes liés au développement du corps, soit à son devenir dans le temps (auto-régulation, reproduction, croissance, etc.).

La notion d'organisme apparaît au début du XVIII^e siècle pour distinguer le corps de la notion de machine en proclamant l'existence d'un niveau d'organisation de la matière qui échapperait aux instruments d'analyse de la philosophie mécanique. Ce niveau d'organisation de la matière cherche à se distinguer de l'âme par laquelle les animistes expliquent alors les mouvements vitaux du corps. La notion d'organisme tente de défendre une valeur intégrale du vivant face à sa mécanisation progressive, tout en évitant le côté « magique » qu'implique la présence d'une âme.

Aujourd'hui, l'organisme humain est encore compris, comme chez les mécanistes, à travers l'anatomie, cette science qui étudie la forme, la disposition et la structure des organes. Mais de plus, il est compris à travers la physiologie et la bioéthique. L'étude physiologique du corps humain nous donne accès à son développement, élément manquant aux mécanistes. En étudiant l'existence métabolique du corps, soit tout processus où il y a échange de matière (nutrition, reproduction...), elle appréhende le corps dans son changement continu qui est le mouvement du vivant. La bioéthique, en considérant l'organisme humain dans sa totalité, réinsère le corps dans une perspective historique personnelle et collective. Le corps est perçu comme lieu de communication et de vécu en devenir. Il est non seulement matériel, mais culturel et social. Le corps est compris comme structure organisée et comme

organisme en devenir (à travers son fonctionnement physiologique et éthique). Cette façon de voir l'organisme humain implique une individualité de chaque corps puisque chacun a une façon unique d'être, de se développer et d'entrer en contact avec le monde. Dans la perspective occidentale, le corps humain est considéré comme un système singulier de cellules et de décisions qui établit sa différence avec l'autre et avec le monde.

Pour mettre en perspective cette vision, il est intéressant de considérer la conception générale que les sociétés holistiques ont du corps. Dans ces sociétés, le corps relie l'homme aux autres et à l'univers par une variété d'analogies. Les éléments du monde sont considérés comme étant fait de la même matière que le corps lui-même. Par exemple, selon les observations de Maurice Leenhardt (Le Breton, 1998, p.19), les Canaques perçoivent et décrivent le corps comme une forme du végétal et inversement, le végétal est perçu comme une forme extérieure de la chair humaine. Dans ces sociétés, le corps n'établit pas sa différence avec le monde, il est le monde et le monde est le corps.

2.1.1.2 L'effacement du corps

S'il est perçu uniquement dans sa matérialité et comme support du sujet, le corps peut alors être considéré comme une machine vouée à l'amélioration ou comme un rebut pouvant être écarté. La première rupture concrète de l'homme avec son corps se produit « avec l'entreprise iconoclaste des premiers anatomistes qui déchirent les limites de la peau pour mener la dissection à son terme dans le démantèlement du sujet ». (Le Breton, 1999, p.11) Le corps est « soustrait de l'homme qu'il incarne à la manière d'un objet, vidé de son caractère symbolique, de toute valeur ». (Le Breton, 1999, p.9) Le corps existe d'une part et l'homme de l'autre. De plus, dans nos sociétés modernes, diverses machines se sont substituées à différentes fonctions du corps. Par exemple, l'homme marche moins, il prend plutôt la voiture, l'ascenseur, l'escalier roulant... Ces extensions font perdre à l'homme ses ancrages corporels

dans le monde en minimisant son contact avec lui. Sous-employé, le corps devient inutile et encombrant. À travers la séparation du corps de l'homme qu'il contient et le remplacement du corps par la machine technologique, le corps devient objet de rejet.

Aujourd'hui, une grande part du discours technologique et scientifique tend vers ce rejet du corps. Science et technologie aspirent à une humanité idéale qui ne peut se concrétiser qu'avec l'avènement du corps parfait ou sa disparition radicale. La médecine voudra perfectionner le corps, le rendre immortel, en le contrôlant, voire en le recréant. La cyberculture tentera d'éliminer le corps complètement pour changer l'homme en un esprit immortel, multiple et changeant, se confondant avec la machine informatique. Dans un cas comme dans l'autre, le corps tend vers l'effacement, « procédure globale d'euphémisation du corps, réalité en soi trop grossière, toujours prompte à s'alourdir et à manquer d'élégance ». (Baudry, 1991, p. 39; cité dans Vanbremeersch, 2002, p. 51)

Cette société de l'effacement du corps met tout de même à l'avant-plan le corps. Elle permet ainsi à certains penseurs et praticiens d'entreprendre une recherche autour de celui-ci, pour tenter de lui redonner une symbolique, de le faire redevenir l'ancrage identitaire qu'il doit être. Il est aussi intéressant de penser le corps comme une structure morcelée et modulable. Ceci permet, en fragmentant le corps, de le transformer en fonction des aspirations de l'imaginaire. (Il est important ici de rester dans l'imaginaire, donc dans l'épaisseur symbolique du corps.) Le corps, maintenant maniable, subit ces transformations pour permettre de créer des identités provisoires et multiples, changeant au fil des rencontres et selon les visions qui les embrassent.

2.1.2 Le corps culturel comme histoire et comme mouvement

Le corps est un réseau, un espace fragmentaire dont les éléments sont imaginés et organisés selon des pensées ou des visions différentes et toujours en mouvement. Ces organisations forment des fictions du corps qui peuvent différer entre des cultures et des sociétés différentes, mais aussi, au sein d'une même société, d'un même domaine d'activité, d'une même discipline. « Il n'y a pas *le corps* – un et unifié – mais autant d'acceptions du corps que de discours sur le corps et de représentations. » (Snauwaert, 2004, p.77) Le corps marque une position collective et personnelle envers le monde. Il est un point de vue à partir duquel l'individu et la collectivité se construisent et construisent l'environnement autour d'eux.

L'homme fait le monde en même temps que le monde fait l'homme dans une relation changeante d'un lieu à l'autre de la condition humaine à l'intérieur de certaines contraintes. (Le Breton, 1998, pp.18)

Le corps est médiateur. Il est le lieu des relations entre l'homme et le monde. Il est un espace de rencontres et de traversées d'influences diverses. Ces traversées et rencontres forment un vécu toujours changeant des corps, une histoire personnelle en évolution. On pourrait dire alors que le corps n'est pas *objet*, mais *histoire* : chaque peuple a son histoire du corps, histoire qui varie d'un individu à un autre dans une même communauté et qui reste toujours en transformation. « Il n'y a pas d'essence du corps, mais des corporéités particulières, historiques. » (Snauwaert, 2004, p.82)

Le corps dans son historicité reste insaisissable et inachevé. Il se place dans l'entre-deux des définitions que chaque vision lui fait porter. Il s'insère ainsi dans une dynamique du métissage qui rend possible l'altération volontaire des inscriptions qui le construisent. En étant conscient de l'organisation imaginaire et aléatoire que constitue son corps, l'individu, et notamment l'artiste, peut alors décider d'en imaginer de nouvelles constructions.

2.1.3 L'imaginaire : le corps artistique au XX^e siècle

Le corps, compris comme histoire collective et personnelle, existe dans un mouvement de changement perpétuel selon les époques et les lieux. Ainsi, toute modification à l'intérieur de la vision corporelle d'une collectivité ou d'un individu influence les représentations artistiques que cette collectivité ou cet individu en fait.

La perception collective du corps est radicalement transformée par les découvertes scientifiques autour du corps organique (exposant son fonctionnement anatomique), par la mise à jour en psychologie de « la complexité de la pensée sensible et de la mécanique des affects [ainsi que par] la désacralisation générale [...] qui autorise que le corps soit apprécié pour soi, sans tutelle religieuse ou morale ». (Ardenne, 2001, p.8) La croissance de la pensée matérialiste nourrissant les théories de l'homme-machine et de l'homme virtuel ainsi que les tragédies de l'histoire, notamment « la mise en place par les nazis d'une industrie de la mort planifiée » (Ardenne, 2001, p.9), participent aussi à cette transformation. À travers ces événements, la vision corporelle collective change (puisque le corps propre perd ses repères habituels) et se morcelle. Le concept de corps adopte un éventail de significations.

Ces changements au niveau des visions collective et individuelle du corps bousculent ses représentations artistiques. Selon l'imagination de l'artiste qui le pense, le corps peut alors adopter une multitude d'apparences et de formes. Cette ouverture de la représentation, facteur de créativité, offre une liberté sans pareille à l'artiste tout en l'insécurisant puisqu'elle maintient l'artiste dans l'instabilité, la fragmentation, voire la perte de l'image de son propre corps.

Le XX^e siècle en art commence avec le désir de créer un corps différent. D'abord héroïque et glorieux, ce corps, après un jeu de démantèlement, tombe dans l'incertitude pour donner naissance à des figures : corps fragmentés, corps absents, corps synthétiques ou virtuels. Ainsi, l'art s'applique, après avoir glorifié l'homme et son corps, à leur déglorification. Nous voyons s'établir une culture du doute. L'instabilité du corps, dont le sens reste changeant selon les points de vue, fait douter l'artiste des représentations qu'il en propose. La représentation du corps par l'artiste demeure alors toujours à refaire.

Dans ses multiples tentatives de reconstruction, permises par l'ouverture de sa signification propre, l'artiste tente de saisir le sens du corps, de lui faire avouer sa vérité profonde, son secret. À travers ces représentations, l'artiste ne retrouve pourtant que la figure morcelée d'un corps qui reste inconnu et inaccessible.

[Cet] état d'inaccessibilité du corps réel [...] s'avère pour l'artiste, tout à la fois, une chance, un drame, une déchéance. Une chance : cet état confirme l'inachèvement d'une quête, il garantit qu'un art s'appliquant au corps va continuer [...] Un drame : celui, en l'occurrence, de la figure manquante, de l'image égarée. Une déchéance : [...] la logique commande le surgissement d'un art jouant à rendre le corps encore plus aberrant qu'il n'est par décret de la nature. (Ardenne, 2001, p.487)

Le corps demeure dans l'art sous la forme de l'éternel étranger. Dans sa recherche du corps à travers de multiples représentations, l'artiste explore l'autre, son mouvement et ses transformations à travers sa propre sensibilité. Le corps de l'artiste devient le lieu de rencontres qui le transforment en permanence.

2.2 Communauté de pratiques

Notre réflexion sur le métissage et le corps nous a amené à identifier un corps scénique plus vaste qui apparaît au carrefour de multiples disciplines : arts visuels,

danse, théâtre, musique, performance. Composé de rencontres, ce corps semble être mis en scène par des artistes scéniques d'horizons disciplinaires et culturels variés : Robert Lepage, Paula de Vasconcelos (Pigeons International), Gilles Maheu (Carbone 14), Marie Chouinard, Pina Bausch, Orlan, Ariane Mnouchkine, Alain Platel (Les Ballets C. de la B.), Peter Brook ... pour ne nommer que ceux-là.

Bien que les corps scéniques de ces pratiques soient foncièrement différents, que de multiples facteurs éloignent ces corps scéniques les uns des autres, nous supposons que le métissage joue, pour tous, un rôle important dans leur émergence sur scène.

Nous décrivons ici les approches artistiques du corps dans l'œuvre de trois créateurs contemporains. Nous découvrirons d'abord le corps en devenir dans l'œuvre de Tatsumi Hijikata, danseur et co-fondateur du butô¹ (aux côtés de Kazuo Ôno). Nous observerons ensuite le corps recomposé et monstrueux dans l'œuvre de Matthew Barney, performeur et artiste visuel. Enfin, nous examinerons le corps entre nature et technologie dans l'œuvre de Björk, auteure, compositrice et interprète musicale.

Par l'éventail des rencontres qui les composent, les corps dans l'œuvre de Hijikata, de Barney et de Björk établissent les bases d'une approche artistique singulière rejoignant notre propre pratique. Le corps du butô de Hijikata rassemble à la fois sur une même scène et au sein d'un même corps de multiples altérités. Ces altérités, à travers un processus imaginaire de « devenir-autre » (Uno, 2000, p. 50), font émerger une présence scénique en transformation. Le corps dans l'œuvre de Barney recompose son image à partir de fragments intimes et étrangers, à la fois réels et imaginaires. Ce corps recomposé, même s'il tend vers le monstrueux, admet la possibilité d'une reconstruction multiple du corps représenté. Il admet le corps scénique comme polymorphe. Dans sa pratique, Björk alterne entre nature et

¹ Butô : danse contemporaine japonaise développée à partir des années 1950 et qui évolua, selon les différents artistes qui l'ont pratiquée, vers de multiples « formes » de butô.

technologie pour construire son corps scénique. Cette alternance ouvre une vaste possibilité de métamorphoses (vocales et corporelles). De plus, sa posture d'étrangère face à son milieu de création admet l'autre comme élément fécondateur dans la création d'un corps scénique singulier et nouveau.

2.2.1 Le corps en devenir² dans l'œuvre de Tatsumi Hijikata et de différentes pratiques de butô

(Notez que la présente description est inspirée de notre expérience personnelle de la pratique du butô auprès de Min Tanaka, Yoshito Ôno, Natsu Nakajima et Jocelyne Montpetit, ainsi que de l'interprétation qu'en ont fait différents penseurs, notamment Jean Viala, Odette Aslan, Nario Goda, Kuniichi Uno et Kazuko Koni-yoshi.)

À la fin des années 1950, Tatsumi Hijikata s'unit à d'autres artistes pour créer des performances qui ébranlent les formes existantes de la danse. Animé par un désir de dévoiler la part d'obscurité en chaque être humain, Hijikata appelle son art *ankoku butô* (danse des ténèbres) (figure 2.1). Ce butô des débuts est une « radicale mise en question de toutes significations déjà établies et reconnues. » (Kuniyoshi, 2002, p.109) Il se pose dans le refus de toutes formes pouvant le définir, résistant ainsi au concept d'œuvre.

Mêlant intimement la vie et l'art, Hijikata s'offre en sacrifice à sa danse et fait de son corps l'autel de ces sacrifices. Sa danse, « créée au prix du sacrifice ultime du danseur » (Goda, 1985, p.73), est de l'ordre de l'épreuve. Elle aspire à quelque chose de plus grand, de plus vaste et essentiel que la danse elle-même. Cet essentiel doit tout de même passer par la danse et le corps puisque c'est dans ce corps que la vie et le monde prennent forme.

² Ce titre est inspiré du titre d'une conférence donnée à Montréal en 2000 par Kuniichi Uno, « Hijikata et un devenir ».



Figure 2.1 Tatsumi Hijikata dans la pièce *Nikutai no Hanran* (« La rébellion de la chair ») en 1968.

Hijikata ne désire pas parler à travers le corps, mais désire plutôt laisser parler le corps, pour révéler sans censure son authenticité et sa profondeur. Le butô des débuts réside non pas « dans une composition linéaire – un arrangement syntaxique – des mouvements du corps, mais dans l'exploration paradigmatique du corps lui-même : non pas articuler un discours, mais creuser un sens. » (Viala, 1985, p.10) Il partage ainsi des désirs créatifs avec le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud.

[...] nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur. [parce que] la foule pense d'abord avec ses sens. [...] D'où cet appel à la cruauté et à la terreur, mais sur un plan vaste, et dont l'ampleur [...] nous mette en face de toutes nos possibilités [...] nous comptons faire servir le lyrisme de l'acteur à manifester des forces externes; et faire rentrer par ce moyen la nature entière dans le théâtre. (Artaud, 1964, pp.129, 130 et 132)

Au cours des décennies qui suivent, le butô de Hijikata entreprend une évolution prenant de multiples tangentes. « Every season, he would change the style of his works like a chameleon. » (Nakajima, 1997, p. 2) Après la révolte d'une danse masculine et violente des débuts, Hijikata adoucit son rapport au corps et aborde des thèmes japonais. Il prend ensuite une pause pour retourner sur les lieux de son enfance. Il en revient avec une danse plus féminine, aux évocations poétiques, inspirée de la nature. Cette danse, il la fait naître chez ses danseurs en utilisant une méthode de stimulation du corps par les mots (méthode dont il est l'inventeur). Son butô prend alors une forme plus précise s'inspirant des corps japonais au quotidien : le centre de gravité est déplacé vers le bas et la marche devient accroupie et bancal. Il met aussi en lumière le corps différent – anormal, exclu, tordu, vieilli, malade, idiot (figure 2.2) – qui représente le sacré dans certaines croyances japonaises. Sa danse devient l'expression d'une existence.

Ce butô de la dernière période met l'emphasis sur la transformation, seule façon de sublimer la vie et le corps. Toujours en construction, il côtoie l'entre-deux, existe dans la transition entre les poses plutôt que dans les poses elles-mêmes. Il s'impose par une dynamique de l'hésitation : hésitation d'un état à un autre dans le corps, d'une discipline à une autre, d'une culture à une autre sur la scène. Il navigue « entre », favorisant les métamorphoses.

« Butoh utilizes transformation as a key technique. [...] The body is seen as a gift from nature – an entity that is in union with the universe. The Navaho Indians in America do not refer to plants, trees, birds and animals as “it” but rather as “you”. It is the same with Ankoku Butoh. If it were not so, there would be no way to enter into transformation, to become wind, flower, water, chicken, smoke. » (Nakajima, 1997, p.6)

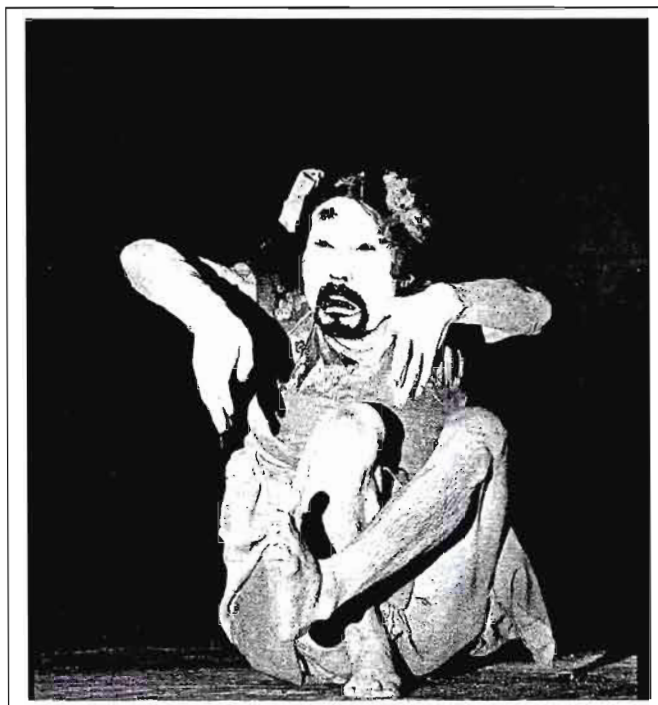


Figure 2.2 Tatsumi Hijikata dans la pièce *Shizukana ie* (« La maison calme ») en 1973.

Le corps scénique du butô de Hijikata et celui de la pratique de Min Tanaka³ sont, à tout moment, déconstruits et reconstruits à travers une sorte d'anthropocosmomorphisme où les images du monde extérieur envahissent l'intérieur du corps sur scène. Ceci semble lié à une vision animiste du monde, encore subtilement présente dans la société japonaise. À travers cette vision, le corps est vécu comme poreux : il se laisse traverser par le monde autant qu'il traverse celui-ci. La nature fait partie du corps et le corps fait partie de la nature. Cette perception fait comprendre l'idée de Min Tanaka qui affirme « qu'il n'y a rien d'intérieur à exprimer

³ Min Tanaka commence sa carrière comme athlète de basketball. Insatisfait, il se lance dans la danse en 1973. Après huit ans d'études en danse moderne, il amorce une recherche personnelle : tenter de réinventer le mouvement en partant du corps nu et immobile. Il s'affiche alors comme danseur d'avant-garde indépendant. En 1979, il fonde un collectif de recherche sur le corps, le « Body Weather Laboratory » (Laboratoire météorologique du corps). Il ne sera le disciple d'aucun « maître » du butô, mais affirme avoir été grandement influencé par Tatsumi Hijikata. Hijikata chorégraphiera pour lui en 1984. Le butô de Tanaka est une danse d'états et d'images inspirée du quotidien, du butô du devenir de Hijikata et de l'improvisation. Il inclut aussi un entraînement physique intense (le « MB » : mind and body, muscles and bones) que Tanaka a développé pour faire tomber les résistances du danseur et l'ouvrir à une nouvelle manière de penser son corps.

en butô mais que tout vient de l'extérieur ». (Osawa, 1985, p.13) Ce sont en fait les images du monde extérieur envahissant l'intérieur du danseur qui font s'exprimer le corps ou qui le font bouger. Le corps du danseur devient le réceptacle de l'espace et de ses observations du monde, comme l'acteur « qu'Ariane Mnouchkine définit comme un réceptacle actif. » (Féral, 1995, p.36)

« Min Tanaka was surprised at Hijikata's working method. Hijikata would take as many as a thousand images from nature, including elemental forms such as wind and rain, which he would have to remember, then he would apply them throughout Tanaka's body. Hijikata changed their order every day. » (Holborn, 1987, p.14)

Le butô de Hijikata est intimement relié à la nature, plus particulièrement à la nature rude et cruelle de son enfance. Il évolue avec elle dans un rapport où combat et abandon se donnent le relais. Tout à la fois attiré et effrayé par cette nature, il en emmagasine des fragments : sensations et images d'événements heureux, inquiétants, dramatiques.

« Because there was nothing else with which to amuse myself, I have hidden all these things inside me. The movements of the dog next door and such are like so many broken boats, drifting inside me in bits and pieces. From time to time, however, the boats gather, speak, and consume the darkness – the most valuable food inside my body. And sometimes their body and hand gestures that collect within me get attached to my hands, and surface. » (Hijikata, 1987, p.126-127)

Dans sa danse, Hijikata se remémore des images personnelles du monde, redevient l'enfant qu'il a été, laisse danser en lui ce qui l'a entouré autrefois pour influencer son mouvement et ses états. Son corps est le lieu de la rencontre entre son monde intérieur et le monde qui l'entoure. C'est à partir de cette rencontre que le corps se transforme, devient autre. « Le devenir-autre [...] c'est se lancer entre vous et ce que vous devenez. C'est devenir inconnu. » (Uno, 2000, p.50)

« The child was treating his hand as if it weren't a part of himself... Although this is a really absurd story, in it are the original movements that greatly influenced me later on in my dance. What I learned from a child's body has, to a large degree, influenced my own body. [...] Taking into your own body the idea that your wrist is not your own – there is an important secret hidden in this concept. The basis of dance is concealed there. » (Hjikata, 1987, p.125)

Dans les pratiques de Hjikata et de Tanaka, le danseur traite des parties de son corps en inconnues, comme si elles étaient des objets du monde ou des individus séparés de lui, et traite des objets du monde comme des parties connues de son corps. « [...] my father the carpenter [...] would take a break and rest his hands on the table. At a casual glance, they looked like hooks or carpenter tools. Those hands – they were part of his body and yet not part of his body! » (Hjikata, 1987, p.125) Les mains du charpentier sont ses mains, mais elles sont aussi ce dont elles se souviennent du monde : crochets, outils.

Le travail de « devenir-autre » (Uno, 2000, p. 50) implique deux couches : la mémoire (consciente et inconsciente), passive, où sont emmagasinées les ressources premières, et l'imagination, active, qui choisit, fragmente, associe ces ressources pour créer. La volonté du danseur transpose ensuite ces associations en sensations physiques dont il s'inspire pour transformer son corps. Ce travail de l'imaginaire et de la mémoire corporelle pour transformer le corps, Hjikata l'appellera à la fin de sa vie « la collection des corps épuisés » (Uno, 2000, p.52). Natsu Nakajima, une artiste qui a travaillé avec Hjikata, appelle ce travail « the body's activities of words » (Nakajima, 1997, p.7) puisque ce travail utilise la parole et les mots pour faire devenir le corps.

[Le butô] qui se développera en se faisant regarder par le corps, exclura de sa surface toute danse comme mouvement donné de l'extérieur [...] Peu importe ce que vous faites. Importe seulement ce que vous vous laissez faire; alors on peut dire que c'est le monde qui se jette dans le corps. (Uno, 2000, p.46)

Dès le début, la recherche de Hijikata présente une dichotomie. En tant qu'avant-gardiste, il exploite tout ce qui est moderne pour libérer le corps (notamment tout ce qui est fortement occidental), mais ses matériaux et son langage, étant issus de son propre corps, sont fondamentalement japonais. Hijikata touche de plus à la tradition puisqu'il développe sa danse autour d'« un fond archaïque du patrimoine japonais » (Viala, 1985, p. 12) en explorant la mémoire corporelle japonaise à travers la vie quotidienne. Le butô de Hijikata est aussi influencé par des valeurs animistes encore présentes dans la société japonaise.

De plus, Hijikata se frotte à des domaines artistiques multiples. Par exemple, il emprunte et transforme l'idéologie imagiste des surréalistes européens en technique de « l'activité corporelle des mots » (« the body's activities of words » (Nakajima, 1997, p.7)). Le danseur devient alors un réceptacle de l'inconscient qui s'exprime ensuite à travers le mouvement du corps. Hijikata s'inspire aussi des principes du théâtre de la cruauté d'Artaud, de la danse expressionniste allemande, qu'il considère comme la forme de danse la plus forte, ainsi que de l'improvisation développée en danse jazz. Les théâtres nô et kabuki l'influencent de façon plus inconsciente et subtile. Le mime de Decroux, à travers l'expertise qu'en a Yoshito Ôno, nourrit certains aspects techniques de son travail : l'aménagement de temps suspendus à travers le mouvement ainsi que la création à partir d'images concrètes et d'actions simples. Hijikata emprunte aussi aux arts visuels par l'intermédiaire de Yokoo Tadanori et de l'esthétique de la laideur.

Enfin, la structure particulière de la langue japonaise, qui exclut le « je » et installe le point de conversation au centre de l'espace, dans le lieu du collectif, influence le travail de Hijikata autour du corps. Le « je » de nos sociétés occidentales, en identifiant l'individu, délimite une frontière entre lui et le monde, entre lui et les autres. Sans le « je », la frontière disparaît et l'homme existe alors « dans ses relations aux autres » (Le Breton, 1999, p.21), dans ses relations au monde.⁴

⁴ Pour plus de détails, le lecteur pourra se référer au tableau de la page 32. Ce tableau est une lecture personnelle et sommaire des éléments pouvant avoir été des sources d'inspiration dans la création du

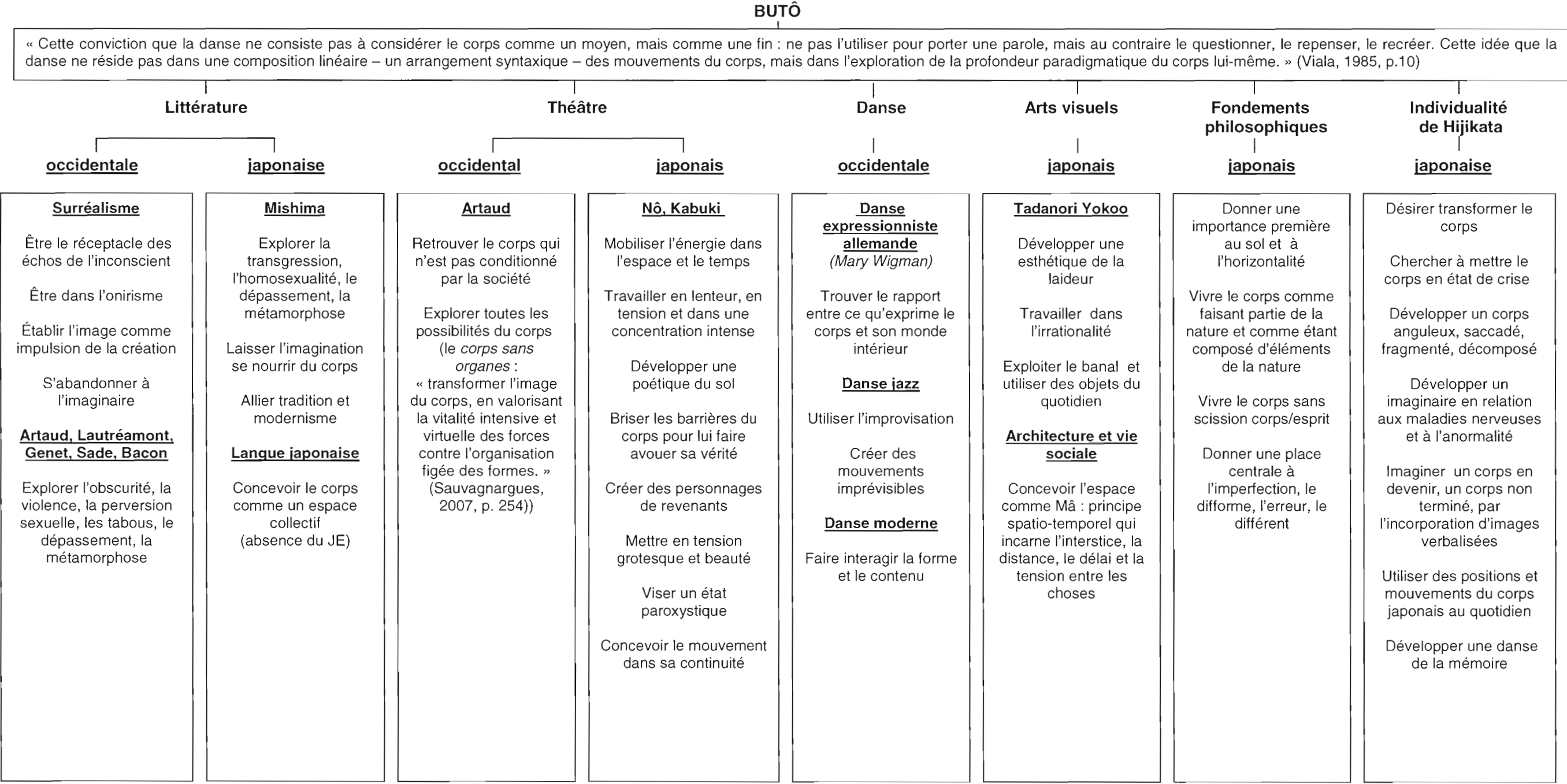
Intégrant les pensées occidentale et japonaise, la modernité et à la tradition ainsi que divers domaines culturels et différentes disciplines artistiques, le butô de Hijikata semble être intrinsèquement lié à une dynamique du métissage.

Toutes ces rencontres n'auraient pourtant pas pu donner naissance au courant du butô sans être passées par le filtre de la forte personnalité de Tatsumi Hijikata. À travers des choix fondamentaux liés à sa propre individualité, à son imagination personnelle ainsi qu'à sa complicité avec Kazuo Ôno, Hijikata a créé plus qu'une nouvelle forme de danse. Il a créé un mouvement artistique, culturel et social, voire philosophique, qui, à travers le charisme et l'intelligence de Hijikata, a rassemblé peintres, musiciens, poètes et intellectuels de toutes les sphères de la société japonaise.

Le butô de Hijikata s'est transformé considérablement depuis ses débuts. Il a pris différentes tangentes selon les différents artistes qui l'ont abordé. À leur façon, chacun d'eux a poursuivi le développement de cet art en créant différents butô(s). L'originalité de l'art qu'a créé Hijikata, et qui poursuit son développement à travers la recherche d'autres artistes, se trouve dans cette individualité de celui qui le danse. Étant un art improvisé à partir d'images intégrées à un corps singulier, le butô reste personnel et différent pour chacun. C'est pourquoi il n'y a pas *un* butô, mais une multitude de butô(s).

Parce que le butô consiste pour un danseur à exposer non pas même sa vision de la vie, mais son *image* de sa vie et son intelligence de son propre corps, et parce que la diversité est ainsi inscrite au cœur même du butô, il n'existe pas non plus un butô officiel auquel on puisse rapporter les autres – encore qu'on puisse en revanche expliquer par cette notion d'individualisme foncier comment *fonctionne* le butô, à la fois dans sa poétique (voire sa philosophie), dans sa pratique (soit la façon dont chaque danseur doit élaborer son propre butô) et même son rapport au public. (Ogino, 1985, p.67)

butô de Hijikata. Il est une tentative de recomposition du métissage intime de l'artiste : ses influences conscientes et inconscientes. (fig. 2.3)



2.2.2 Le corps recomposé et monstrueux dans l'œuvre de Matthew Barney



Figure 2.4 Photos de personnages du *Cremaster Cycle* de Matthew Barney, 1994-2002, au Hirshhorn Museum, 2004-2005

L'œuvre de Matthew Barney est un éloge du vivant à travers la voie de l'anormalité. Cette anormalité, Barney l'exprime par la fragmentation d'un corps qu'il recompose en des figures frôlant la monstruosité (figure 2.4). Cette monstruosité n'est pourtant pas une monstruosité qui dégrade jusqu'à l'anéantissement, mais plutôt une monstruosité qui ouvre un éventail de possibilités. Parce qu'elle garde le corps dans l'irréalisation, la monstruosité offre au corps une multiplicité de constructions possibles. Le corps dans l'œuvre de Barney est multiple et inachevé : il est toujours à la limite de devenir autre. L'intériorisation en lui d'une part d'altérité le lance vers de multiples métamorphoses. Poreux et malléable, le corps se laisse façonner par ses rencontres avec le monde. « En métissant le corps, il s'agit de faire éclater ses limites, de l'éprouver et de le sentir, de le perdre pour parvenir à mieux le reconquérir. » (Delbard, 2003, p. 330)

Dans son œuvre, Matthew Barney met l'emphasis sur l'entrée en relation des éléments, sur le temps et le lieu de leur lien et de leur séparation. L'entre-deux, lieu d'oscillation et de tension vers et entre les choses, est l'endroit que privilégie Barney pour la construction et la déconstruction de ses corps scéniques. Il fait apparaître ses anatomies en passage, toujours changeantes.

Autant dans ses sculptures, ses dessins, ses photographies (figure 2.4), ses installations que dans ses performances et ses films (figure 2.5), les abstractions corporelles de Barney explorent les limites du corps et de son humanité à travers la rigueur physique de l'entraînement sportif et la précision anatomique de la dissection médicale. Son éducation en médecine et en pratique sportive explique en partie la manière dont il invente ses anatomies.



Figure 2.5 Photo d'un personnage du film *Cremaster 5* de Matthew Barney, 2002.

Il coupe et ouvre symboliquement le corps pour en faire l'analyse minutieuse. Puis, il le réinvente différent en suivant ses observations et en s'en éloignant tout à la fois. Il utilise la biologie comme une voie pour explorer la création des formes, du vivant et du monde. Certains modèles biologiques lui offrent une structure qu'il adapte en un système personnel, une méthodologie d'exploration et de création à partir de laquelle il construit la forme narrative de ses créations. Par exemple, dans sa série vidéographique *Cremaster Cycle*, Barney utilise le muscle crémaster et son impact sur la hauteur des testicules, à la fois comme représentant du mâle et comme dynamique pour faire monter et descendre le cours ou le rythme de l'histoire racontée. Aussi, s'inspirant du moment biologique où il y a indifférenciation des sexes chez l'embryon, Barney explore (toujours dans cette série) les moments d'ambiguïté entre les sexes. À travers ce moment où la finalité du processus est encore indéterminée, il explore les conditions de potentialité pure, les moments où tout peut arriver.

Son exploration du corps s'inspire aussi du modèle athlétique dans lequel le développement n'advient que par la contrainte. Par le déploiement systématique de forces internes et externes sur le corps, Barney tente d'en extraire l'essence pour ensuite la faire muter par mutilations et adjonctions. Le désir, la discipline et la productivité étant les pierres angulaires du modèle athlétique, ils forment la structure de travail pour déployer ces forces.

Matthew Barney cherche à maintenir le corps dans un état intermédiaire de préparation, de contraction infinie (tel ce moment qui précède la production et la libération pure d'énergie, comme lors d'une compétition par exemple), une telle retenue permettant paradoxalement à l'artiste d'impulser une plus grande force de création, et d'ouvrir ses personnages à de nouvelles configurations organiques. (Delbard, 2003, pp. 325-326)

2.2.3 Le corps entre nature et technologie dans l'œuvre de Björk

«I feel at home whenever
the unknown surrounds me»

Björk, paroles de « Wanderlust », Volta, 2007

Dans son œuvre, Björk entreprend un voyage entre les choses : les gens, les genres musicaux, les disciplines artistiques, les paysages, les technologies, le monde du dedans et le monde du dehors. Elle tisse sa trame de rencontres inattendues entre les domaines de la poésie, des arts visuels, de la performance, de la vidéo et celui de la musique – électronique, classique, hip hop, pop, traditionnelle, minimaliste, d'avant-garde, jazz, concrète, numérisée. Elle s'associe avec des artistes de différentes disciplines et se laisse inspirer par leur univers sans jamais se laisser façonner par eux : elle installe une dynamique d'échange et de dialogue, non de fusion. À travers ces rencontres, Björk crée une œuvre multiple. Il y a son œuvre musicale et poétique qui devient source d'inspiration d'une deuxième œuvre : l'œuvre visuelle – pochettes d'albums et vidéos. Cette nouvelle œuvre est complète en elle-même parce qu'elle n'est jamais une redite de l'œuvre musicale. Les deux œuvres explorent les métamorphoses corporelles à travers un travail naturel et technologique. Elles jouent sur la transformation de la voix et du corps perçus.

Par exemple, l'album *Medulla* est composé uniquement de voix humaines dont Björk tente d'exploiter toutes les possibilités. Elle joue autant sur les possibilités de transformations de la voix que sur ses possibles altérations numériques. Lors de l'écoute de l'album, nous sommes dans l'illusion : nous entendons des instruments de musique accompagnant des voix. La voix humaine s'est métamorphosée. Sur la pochette de l'album *Homogenic* (figure 2.6), l'artiste Alexander McQueen a altéré le corps de la chanteuse par retouches numériques. Il a inventé un personnage mêlant les époques et les cultures par rencontre de fragments hétéroclites. L'observateur reconnaît entre autres les colliers des femmes girafes africaines et thaïlandaises, la coiffure nuptiale coréenne, le kimono japonais, les ongles du kathakali et du théâtre balinais...



Figure 2.6 Pochette de l'album *Homogenic* de Björk.

Dans le livret de l'album *Family Tree* (figure 2.7), l'altération et la construction des corps ont été réalisées par des procédés plastiques propres aux arts visuels. L'artiste Gabriela Fridriksdottir a transformé son propre corps en recouvrant sa tête et son torse d'une masse de pâte informe. Elle a transformé aussi des objets (branches, souches, fils, scies, plâtre, vêtements) en corps-sculptures inanimés ou en corps-marionnettes animés par sa présence lors de la prise de photos.



Figure 2.7 Livret de l'album *Family Tree* de Björk représentant des œuvres de Gabriela Fridriksdottir.

Cette même artiste, sur l'album *Greatest Hits*, métamorphose le corps de Björk en une sorte d'être aquatique mutilé, en la recouvrant en partie de plâtre et de bandelettes de coton. Dans la vidéo de la chanson « Cocoon » tirée de l'album *Vespertine*, Eiko Ishioka transforme et multiplie le corps de Björk par le maquillage et l'altération numérique. Par animation numérique, ce nouveau corps produit un fil rouge qui l'enrobe et le métamorphose en cocon. Dans la vidéo de la chanson « Pegan poetry » (figure 2.8) tirée aussi de l'album *Vespertine*, l'artiste Nick Knight altère le corps de Björk dans le réel par « piercing ». La robe de la chanteuse est cousue à même sa peau. Les prises de vue en très gros plans et l'altération de la texture de l'image (floue, claire, inversion des couleurs, en négatif ou en positif...) modifient aussi notre compréhension de l'image. Le corps est entre apparition et disparition, se transformant à la fois dans le numérique de l'image et dans sa réalité propre.



Figure 2.8 Photos tirées de la vidéo de la chanson « Pegan poetry » de Björk.

Dans sa pratique, Björk crée par sensation, selon des qualités et des impressions qu'elle recherche. Lors de l'enregistrement de certaines chansons, elle demande par exemple à ses collaborateurs de rendre telle partie « a bit more angular », ou cette autre partie « a bit more pink and fluffy ». (Pytlik, 2003, p.76) Parlant de l'enregistrement sur un dictaphone de certaines sections de chansons de l'album *Post* réalisé en extérieur, elle dira : « I'd go running into the water and nobody could

see where I went. In the quiet bits, I'd sit and cuddle, and for the outrageous bits, I'd run around. » (Pytlik, 2003, p.89) Björk fait par moments de l'« anatomie ludique » (Tremblay, 1993, p.19). Par exemple, elle s'inspire de l'énergie de l'accouchement pour créer son album *Medulla* qu'elle positionne au niveau du bas du corps. « I wanted the lower half of the body to merge into the music. » (Gestsdottir, 2004, 33 min. 35 sec.) Elle le compare aussi à de la viande, disant de cet album qu'il ne possède rien de végétarien. « I wanted it to have a strong feeling of heart, blood and meat [...] [not] to be a vegetarian meal. » (Gestsdottir, 2004, 33 min. 53 sec.)

L'expérience du lieu influence aussi la composition et l'écriture chez Björk. Son inspiration vient souvent de la nature, de sons concrets et de paysages qu'elle transpose en musique. Björk se rend disponible aux éléments qui l'entourent pour créer à partir du monde et de sa résonance en elle. Par exemple, pour créer les pièces de l'album *Debut*, elle a parcouru l'Islande de chapelle en chapelle, improvisant sur leur orgue pour découvrir de nouvelles sonorités, s'inspirant du paysage, de l'architecture et de la résonance du lieu. La musique de la chanson « Cover Me » sur l'album *Post*, où il est question d'affronter le monde sans filet de protection, est née lorsqu'elle a improvisé seule dans une grotte des Caraïbes. La chanson « There's More to Life Than This » (*Debut*) fut composée et enregistrée dans une boîte de nuit et certaines sections, dans la salle de toilettes de cet établissement.

La vidéo de la chanson « Joga » qui parle d'« emotional landscapes » (Björk, 1997) est un exemple visuel de la rencontre nature/technologie et de la rencontre interne/externe dans l'œuvre de Björk. Pour créer la trame sonore de cette chanson, Björk a enregistré des sons de geysers, de craquements de roches et de bouillonnements de boue volcanique. Elle a composé la mélodie en s'inspirant de ces sons intégrés à l'ambiance de fond de la chanson. Dans la vidéo, le réalisateur a filmé des paysages d'Islande qu'il a fait « parler » en les animant par la voie du numérique.

Björk se positionne dans sa création comme la déracinée et l'étrangère. Elle est islandaise en exil : dans un autre pays et dans une autre langue. Cet exil lui fait investiguer de nouveaux territoires, la lance sur les chemins de l'autre. Créant la majeure partie de son œuvre en anglais, elle se place dans un lieu de déséquilibre. Chaque décision, chaque mouvement posé dans cette langue étrangère lui lance un défi, lui fait prendre un risque. En prenant ce risque, Björk fait participer tout de cette langue étrangère à sa création. Même les maladresses de son écriture ou de sa prononciation font maintenant partie de sa poésie et lui confèrent sa particularité.

Björk garde un émerveillement d'enfant face à ce qui l'entoure. Dans son exploration du monde, elle retrouve l'enfant qui touchait les choses et qui entendait le monde. Elle va puiser à la mémoire qu'elle a de ses racines (l'Islande, ses paysages, sa mythologie, ses traditions) et la met en contact avec d'autres univers (disciplinaires, culturels, géographiques, stylistiques, technologiques). Björk est en constante rupture.

2.3 Le corps pluriel scénique

Aujourd'hui, certains groupes chorégraphiques, théâtraux et performatifs se construisent à partir de ce que Michèle Febvre appelle des « corps disparates » (Louppe, 2001, p.173) : des individus qui ne s'organisent plus autour d'une figure centrale commune (un maître) et ne sont pas non plus reliés par un courant ou une expérience commune. Poursuivant l'accumulation de couches de formations et de références de plus en plus différentes et hétérogènes, ces « corps disparates » poussent plus loin leur dislocation. Apparaît alors sur scène « un corps construit ou plutôt déconstruit, un corps multiple, fait de choix discontinus ». (Louppe, 2001, p.173) Cette présence d'un corps scénique plus vaste, fait de choix puisés à divers horizons artistiques, disciplinaires et culturels, nous fait élaborer une notion centrale dans notre recherche : le corps pluriel scénique.

Le corps pluriel scénique est le produit d'une rencontre polymorphe entre le corps sur scène et l'altérité qui fait le monde. Il est en transit (déséquilibré, inachevé, détourné) habité par une multiplicité de réels qui englobe le corps propre, ainsi que les cultures et les disciplines qui s'y frottent et s'y inscrivent. Le corps pluriel scénique ne se rapproche pas du corps éclectique que Dena Davida (Louppe, 1996, p.56) décrit comme un corps hybride, isolé et atypique, composé d'éléments incompatibles et contradictoires qui dégradent l'essence du sujet et que l'artiste lui-même ne peut déchiffrer. Le corps pluriel scénique met plutôt en scène un corps dont les éléments constitutifs ont subi un métissage profond. « Tout le dispositif qualitatif du danseur, tout ce qui le constitue dans son rapport au monde [fait] l'objet de mutations et de mélanges. » (Louppe, 1996, p.54)

L'expression « corps pluriel » est empruntée à une pensée sur la formation de l'acteur de théâtre développée par Larry Tremblay dans son livre *Le crâne des théâtres* (1993).

L'acteur, le temps qu'il est occupé à chercher son personnage, trouve une chose étonnante : un corps pluriel. Parce qu'il prétend ne pas être ce qu'il est ou être ce qu'il n'est pas, voilà que son corps se disloque (dislocation : sorti de son lieu d'origine). (Tremblay, 1993, p.23)

L'artiste est disloqué par la présence en lui de l'autre. Les parties de son corps, sorties de leur lieu d'origine, lieu connu, poussent l'artiste dans l'exploration de territoires inconnus : les territoires de l'altérité qui le disloquent. Le corps scénique de l'artiste ne forme plus une unité : ses parties sont séparées et dispersées. Il se présente comme une multiplicité d'éléments qui s'entrecroisent. Il devient un corps qui implique des failles et des ruptures. En mettant l'accent sur le désordre, les ruptures amènent l'artiste du corps pluriel scénique à une constante réorganisation des parties et territoires de son corps. Les failles peuvent alors être considérées comme des seuils (Saison, 1998) : des ouvertures sur des mondes possibles. Par

les seuils s'amorcent les rencontres et les séparations, s'annoncent le multiple et l'autre. La pratique du corps pluriel sur scène nous fait effleurer des mondes étrangers, jamais tout à fait réalisés, mais ouverts par des seuils, et dont nous sentons sur scène la possible existence. Le corps pluriel scénique se rapproche ainsi du dépaysement puisqu'il implique un déplacement, un transport vers l'autre, vers l'inconnu, amenant une part d'inconfort et de doute, donc de déséquilibre.

La pensée du corps pluriel scénique est une pensée du multiple en nous et autour de nous. Cet investissement de soi par l'autre amène une interrogation sur soi à travers l'autre, interrogation sur sa « propre identité en questionnant celle des autres ». (Picon-Vallin, 2002, p.12) Le corps pluriel scénique se présente ainsi comme un corps aux frontières identitaires brouillées : il se construit à travers sa relation au monde (et à l'autre), transformant son identité à chaque instant.

Chacun est « un » et « multiple ». Le soi est toujours constitué d'identités multiples, de territoires différents, d'appartenances diverses, d'identifications hétérogènes. Au point que « son » nom, « son » corps, « ses » racines ne l'empêchent jamais de s'inscrire dans le monde de façon multiple et d'enraciner son identité dans des actions diverses qui consolident ou transforment son identité. L'identité personnelle est toujours quelque chose de dynamique, qui émerge et se développe continuellement. (Marzano, 2003, p.177)

Le corps pluriel scénique, parce qu'il est une identité en mouvement, devient un territoire d'expérimentations où se produisent mutations et altérations. L'artiste y détourne son humanité vers autre chose. Il y a re-tissage. Tentant, sans succès, de combler en lui un manque (toujours changeant), l'artiste du corps pluriel scénique nourrit sa construction de façon provisoire par une fabrique d'extensions imaginaires. Cette construction reste en transformation. Des jeux de remplacement, d'addition et de soustraction, rappelant le casse-tête, s'activent dans le corps pluriel scénique. Ces jeux se traduisent dans le corps par des déformations (torsions, tensions) ainsi que par une vulnérabilité provoquant l'ouverture.

Le corps pluriel scénique ne s'accomplit jamais totalement. Puisqu'il esquisse sa présence à travers ses tentatives de construction, il est vécu comme événement. Son existence est une éventualité. Il reste dans l'irréalisation, en tension vers une destination. La construction du corps pluriel scénique « est la reprise, dans la plus grande des fragilités, d'un événement improbable » (Saison, 1998, p.80) : celui de transformer le corps sur scène, de le faire devenir animal, végétal, minéral, autre. Il est en tension entre latence et monstration, entre ce qui le hante et ce qu'il donne à voir et à sentir sur scène. Le corps pluriel scénique existe dans le « presque », le « quasi », sans jamais s'avouer totalement. Il est de l'ordre de « la quasi-présence et [de] la visibilité immanente qui font tout le problème de l'imaginaire » (Merleau-Ponty, 2002a, p.23). Cette quasi-présence suppose le soutien du visible par un invisible, pré-senti ou imaginé, qui lui transférerait ses qualités. Nous pouvons dire que le corps pluriel scénique nous renvoie à « la texture imaginaire du réel » (Merleau-Ponty, 2002a, p.24). Il nous renvoie à sa vision personnelle (à la fois réelle et imaginaire) de la réalité qu'il perçoit. Le corps pluriel scénique se construit comme lien entre imaginaire et réel.

2.4 La dynamique du métissage et le corps pluriel scénique

Dans le premier chapitre, nous en sommes venue à adopter un point de vue précis sur le métissage. Ce point de vue est en fait une dynamique particulière du métissage à laquelle la présente recherche se rallie. Cette dynamique naît de la rencontre et du dialogue entre le soi et l'autre, et non de leur fusion. Elle implique une ouverture et un déplacement, voire un détournement du sens du sujet au sein duquel elle s'active. Par cette ouverture du sens, elle y fait apparaître le multiple. De l'ordre du transitoire et du devenir, cette dynamique du métissage maintient ce qu'elle touche dans l'inachèvement et l'imperfection.

Dans le deuxième chapitre, nous avons constaté que le corps « pur » n'existe pas : il est toujours composé, comme l'œuvre. Le corps (physique, culturel et artistique) est un texte, une trame où se croisent et se parlent différents éléments. Le corps est le lieu de métissages constants. Nous pouvons alors établir le corps comme possible lieu *du* métissage, parce que lieu *de* métissages.

Le deuxième chapitre a aussi mis en lumière une construction centrale au sein de certaines pratiques artistiques du corps : le corps pluriel scénique. Le corps pluriel scénique est un corps disloqué par la présence de l'altérité en lui. Il est une identité multiple faite de ruptures, de fragments et d'espaces entre les fragments. Il est un territoire d'expérimentation où il y a détournement, retissage et transformation de son humanité. Il donne accès à l'inconnu. Étant de l'ordre de l'événement, il reste une éventualité. Enfin, le corps pluriel scénique s'offre comme un pont entre réel et imaginaire.

D'une part, la dynamique du métissage se présente comme un processus. De l'autre, le corps pluriel scénique s'offre comme le produit d'une activité en train de se faire. Entre les deux, le corps apparaît comme le lieu d'une activité. Nous pouvons donc supposer que la dynamique du métissage, en tant que processus, peut être en action dans le lieu du corps pour construire le corps pluriel scénique. Nous verrons comment la suite de la recherche peut infirmer, ou alors confirmer, et décrire le lien possible entre la dynamique du métissage, le corps et le corps pluriel scénique.

La suite de la recherche aura donc pour but d'observer et d'analyser l'ensemble des forces de la dynamique du métissage à l'œuvre dans la mise en relation des composantes du corps pluriel scénique pour en favoriser l'émergence sur scène. Elle mettra en lumière la dynamique du métissage au sein du corps pluriel scénique à travers des visées et des approches théoriques et pratiques exposées dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

VISÉES DE LA THÈSE-CRÉATION

3.1 Visées de la thèse

La présente thèse propose une réflexion sur le corps scénique selon la perspective d'une pensée du métissage développée par François Laplantine et Alexis Nouss (2001). Cette pensée établit le métissage comme une dynamique de rencontre et d'échange favorisant l'enrichissement par le croisement des différences. Elle s'oppose à une pensée plus « traditionnelle », dans laquelle le métissage privilégie le mélange et la fusion qui tendent à l'homogénéisation des différences.

De plus, notre analyse de différentes pratiques artistiques et de leurs notions opératoires s'inscrit au sein d'une pensée sur le corps artistique développée par Paul Ardenne (2001). Cette pensée souligne, dans l'art contemporain, l'évolution de la figure humaine vers une « image corps » incertaine. (Ardenne, 2001) En jetant un soupçon sur la réalité familière du corps représenté, l'incertitude ouvre celui-ci à une pluralité de significations. La pensée d'Ardenne est toutefois assombrie par la possible disparition du corps engagé dans ce morcellement. Nous nous inspirons donc de sa pensée sans la pousser à l'extrême.

Par la dynamique du métissage, identifiée dans la recherche puis utilisée dans la création du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*, nous investiguons un imaginaire de la transformation. Nous postulons que cet imaginaire, soutenu par la multiplicité des fictions existant au sein d'un même corps, favorise l'apparition du corps pluriel scénique.

Le corps pluriel scénique se différencie du corps hybride qui, loin de chercher une intégration profonde des influences favorisant la création d'une nouvelle culture, construit de superficielles juxtapositions de styles. Le métissage à la source du corps pluriel scénique contribue plutôt à un enrichissement du sujet qui demeure en contact avec ses racines. Selon Laurence Louppe, ce métissage « engendre des sujets mixtes, non modifiés dans leur structure, mais enrichis par l'accumulation d'héritages culturels ou génétiques différents ». (1996, p. 54) Se développant autour de la notion de devenir, le métissage permet d'observer des éléments en passage entre différents états. « On reconnaît le métissage par un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation qui se manifeste à travers des formes provisoires se réorganisant autrement. » (Nouss et Laplantine, 2001, p. 8)

Le cadre théorique de notre recherche se forme à la croisée de plusieurs pensées. Les théories de François Laplantine et d'Alexis Nouss nourrissent notre réflexion sur le métissage. Celles de Paul Ardenne et de Laurence Louppe, à propos de la représentation du corps en art contemporain et en danse, alimentent notre pensée sur le corps scénique. Enfin, les philosophies et pratiques des butô(s) de Tatsumi Hijikata, de Min Tanaka et de Yoshito Ôno servent de base à l'élaboration du corps pluriel scénique.

Dans cette recherche, notre réflexion se pose sur la forme provisoire que constitue le corps sur scène. Étant un regroupement de fragments organisés selon différentes visions, le corps scénique, volontairement placé dans l'entre-deux, lieu de rencontre, peut se construire pluriel. En effet, cet entre-deux, aussi lieu de déséquilibre, pointe vers l'inachèvement, donc le manque. Le corps scénique se trouve alors en reconstruction et déconstruction constantes, cherchant à combler les manques qui l'habitent par de multiples et nouveaux assemblages.

La présente recherche vise à explorer les glissements de diverses visions, cultures et disciplines les unes vers les autres et à observer, à travers leurs rencontres au sein du corps sur scène, l'apparition du corps pluriel scénique. Nous supposons que le métissage – défini par Nouss et Laplantine (2001) comme dynamique chorégraphique plutôt que topographique, en lien avec le passage, l'altérité, la pluralité, le devenir – joue un rôle central dans cette construction plurielle du corps scénique. Nous nous proposons donc d'observer le fonctionnement de la dynamique du métissage dans l'émergence du corps pluriel scénique. Nous présumons que l'étude et l'articulation entre elles des notions opératoires émergeant de notre pratique artistique et de pratiques choisies mettra en lumière ce fonctionnement.

3.2 Méthodologie de recherche

La présente recherche tente d'articuler une réflexion autour du corps pluriel scénique d'abord développé dans notre pratique artistique. Elle s'inscrit dans une auto-poïétique parce qu'elle est intimement reliée à un processus intérieur et personnel. La recherche se présente sous un mode de théorisation ancrée dans la pratique puisque notre réflexion, s'appuyant sur la pratique, laisse intervenir des concepts théoriques formant à certains moments un cadre de lecture et d'interprétation de cette pratique. Nous adoptons dans notre recherche (et par voie de conséquence dans notre création) une posture de praticien réflexif.

L'heuristique, avec son alternance entre les modes de réflexion théorique et pratique, servira de cadre d'analyse à notre recherche. Nous adoptons cette méthodologie parce qu'elle laisse les réponses émerger des données recueillies en y intégrant le chercheur-créateur. Se rapprochant du processus de création de l'artiste, elle se présente comme un terrain connu et fertile. De plus, la structure de l'heuristique, basée sur un jeu d'associations, lui confère une malléabilité qui

s'articule autant sur le plan théorique que sur le plan pratique de la recherche artistique.

Dans cette dynamique d'alternance, nous analyserons des extraits de deux spectacles, *Urnos* et *Reliques*, à la création desquels nous avons participé. Les extraits choisis, avant d'être analysés, seront décrits en exposant les détails de la construction de trois parcours corporels empruntés par l'artiste lors de son processus de création : un parcours du corps imaginaire, un parcours de la sensation vécue et un parcours de l'image extérieure. Les parcours seront ensuite analysés dans leur forme et leur contenu afin de faire ressortir les éléments composant le corps pluriel scénique créé dans ces spectacles. Cette analyse de la pratique nous permettra à la fois de répondre à notre questionnement de départ et de laisser émerger de nouvelles idées pouvant nourrir la réflexion théorique.

La posture de praticien réflexif nous mènera à la création d'un nouveau spectacle à travers lequel nous développerons notre réflexion théorique.

3.3 Lien théorie-pratique

La présente thèse-crédation nous positionne dans une problématique artistique au sein de laquelle nous développons une démarche de réflexion et d'investigation sur le « comment faire l'œuvre ». La pratique est donc l'objet et le sujet de notre recherche : nous sommes à l'intérieur du processus que nous voulons investir et sommes aussi investie par ce processus de création. La théorie va donc nous servir à pénétrer cet espace de création, à le confronter, le déstabiliser pour faire surgir du sens.

La pratique dans cette recherche se pose comme œuvre en elle-même (auto-référentielle) et en même temps comme matérialisation de nos réflexions théoriques

sur notre question de départ (référentielle à cette théorisation). Il en va de même pour la théorisation : elle existe en elle-même et en même temps renvoie à l'œuvre pour exemplifier ses résultats. De plus, la théorisation s'inspire de l'œuvre pour élaborer certaines de ses réflexions. Ainsi s'installe une dynamique en spirale s'ouvrant sur un approfondissement des deux pôles.

3.4 Visées de la création

Notre pensée sur le corps pluriel scénique, le métissage et l'imaginaire de la transformation, poursuivra son approfondissement à travers la construction du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Elle s'élaborera plus avant, à travers des allers-retours entre la création de ce spectacle et notre réflexion théorique.

Ce spectacle a été présenté les 6, 7 et 8 septembre 2006 au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'Université du Québec à Montréal. L'idée originale du spectacle a été développée par Geneviève Martin, Patrick Graham et Nicholas Williams. Les musiques ont été composées et interprétées par Patrick Graham et Nicholas Williams. Les partitions gestuelles, l'installation scénographique et la structure du spectacle ont été créées par Geneviève Martin qui fut aussi interprète aux côtés de Pascale Delhaes. Marie France Goulet s'est jointe à l'équipe comme assistante metteuse en scène pour aider à orchestrer l'ensemble du spectacle. Marie-Michèle Mailloux a conçu l'éclairage. Dino Giancola a fait la conception sonore. Kathy Brown a réalisé les costumes. L'équipe technique était composée d'Eddie Rodgers à la direction, Charlène Gilbert à la régie de son, Marie-Michèle Mailloux à la régie d'éclairage. Cette production a été soutenue et rendue possible grâce à la participation de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM : notamment Raymond Naubert, Martine Beaulne, Gilles Chartrand, Yves Gemme et Stan Kwiecien.

La création du spectacle s'est faite en deux étapes. Une première étape s'est déroulée à distance sur une période de trois mois. Chaque créateur a alors travaillé seul à partir d'éléments de base établis par l'auteure de la thèse. Une seconde étape s'est réalisée sur une période intensive de deux semaines. Elle a consisté en la mise en commun des explorations de chacun, en leur regroupement autour d'une ligne directrice donnée par l'auteure de la thèse ainsi qu'en la création de nouveaux matériels.

Le spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau* tient d'abord lieu de synthèse de nos réflexions. Il est une sorte de bilan de toute la recherche. Certaines conclusions, théories et/ou méthodes développées dans la thèse écrite y ont été mises en application. Ensuite, le spectacle et le processus de création y menant nous ont donné accès à d'autres résultats. Le spectacle étant une entité complète et unique en lui-même, il a ajouté des précisions aux résultats utilisés pour sa création. À partir du processus de sa création, nous avons donc élaboré les conclusions théoriques finales de cette thèse. Enfin, parce qu'il est une actualisation de l'état de l'artiste au moment où il le crée, le spectacle ouvre sur de nouvelles réflexions et de nouveaux questionnements. Ces nouveautés peuvent alors devenir des points de départ pour des recherches futures.

3.5 Objectifs de la thèse-crédation

À travers la présente recherche, nous voulons découvrir et analyser comment la dynamique du métissage peut favoriser l'émergence du corps pluriel scénique.

Pour ce faire, nous avons comme objectifs de :

- nous familiariser avec des théories du métissage et du corps pour pouvoir articuler entre eux ces deux concepts;
- explorer des pratiques de butô et du corps scénique qui présentent certaines similitudes avec la pratique de l'auteure de la thèse;

- étudier des spectacles de l'auteure de la thèse où apparaît le corps pluriel scénique;
- identifier les notions opératoires de la dynamique du métissage à travers les théories du métissage et du corps et à travers les pratiques du corps scénique observées dans la présente recherche;
- faire une synthèse des découvertes pratiques et théoriques sous la forme d'un spectacle (*La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*) qui nous donnera des éléments de réponses et de nouvelles pistes de réflexion théorique;
- faire une analyse de ce spectacle qui, articulée aux précédentes réflexions théoriques, mènera à une description du fonctionnement de la dynamique du métissage dans l'émergence du corps pluriel scénique.

3.6 Processus de création

Notre processus de création est d'une importance cruciale dans nos spectacles, puisqu'il donne sa particularité à notre pratique. Il semble donc indispensable de le décrire en détail dans la présente section. D'abord, notre processus s'articule autour de l'utilisation de l'image verbalisée et d'un entraînement physique pour le corps et l'imaginaire. Il favorise, ensuite, une forme ouverte mêlant mouvements chorégraphiés et improvisés. Enfin, il est régi par un principe organisationnel de restructuration constante et d'alternance entre les éléments en présence.

3.6.1 La technique de l'image verbalisée

Comme principale approche de création artistique, nous utilisons une forme de «body's activities of words» (Nakajima, 1997, p.7), méthode inspirée de certains exercices des butôs de Min Tanaka et de Tatsumi Hijikata. Dans cette technique,

que nous nommons technique de l'*image verbalisée*, l'artiste utilise les mots pour éveiller dans son imaginaire des fragments de souvenirs dont il transpose les qualités et impressions sensibles en mouvements dans son corps. Par l'image verbalisée – créée de toutes pièces ou empruntée à des textes littéraires – le mot, en contact avec le corps, agit comme une métaphore. Vécue comme un dépaysement à l'intérieur des frontières du corps, cette métaphore établit un nouveau rapport des choses au corps. Un travail à l'aide de l'image verbalisée connecte l'artiste avec les sens et le sensible, le rend vulnérable aux fluctuations d'énergie provoquées par les mots et lui fait explorer sa relation à l'espace et au monde. Cette approche de création, faisant appel à un imaginaire de la transformation, permet de bâtir une relation nouvelle entre le corps, ses fragments, le monde et la scène pour faire émerger le corps pluriel scénique.

« In order to turn the body into sign, the butoh dancers used a tremendous amount of words to fill themselves. [...] The flesh of the butoh dancer appears to be made from countless particles of words. [...] Hijikata goes to the extent of filling the bone marrow of a dancer with words. » (Kuniichi dans Nakajima, 1997, p.10)

En éveillant des souvenirs et en créant des représentations mentales, les mots ont un effet direct sur le corps. Le mot ou un assemblage de mots nous propose, hors de tout sens premier, des images à imaginer puis à vivre à travers le corps. Le mot ouvre dans le corps « un espace dansé et non un espace pensé ». (Dufrenne, 1987, p.182) Il ouvre un espace pour une danse secrète où le mot est vécu. Le mot fait bouger l'intérieur du corps par l'état qu'il lui donne à vivre. Diverses qualités du mot nous convient à entrer dans différents états du corps. Le mot a en lui plus qu'un pouvoir d'évocation, il a un pouvoir de mobilisation active.

Ce mot nous convie à un réveil des sens, à un afflux d'impressions ou d'images, voire même à une ébauche de mouvement ou d'action. Hors de tout contexte, un mot nous fait redécouvrir la réalité d'une autre manière; une réalité interprétée par notre vision subjective des choses, qui n'est plus la réalité subie. (Bertrand et Dumont, 1976, p.32)

Le mot se charge d'une double réalité : celle donnée par sa définition et celle donnée par le corps qui le reçoit. Le mot réactive la perception des choses passées dans le corps. Déstabilisé par cette visualisation mentale qu'oblige l'image verbalisée, l'artiste choisit des fragments de ses perceptions du monde et les rassemble pour faire émerger le corps pluriel sur scène. Ce nouveau corps scénique est un poème en mouvement.

« When we say "stand invited by the moonlight" [...] with a ladder, we climb down into the well of the body, drawing the inexplicable, the unnamable from the depths. On top of this inner exploration [...] we super-impose another layer of activities of words, which is an external exploration, so that we will radiate various qualities and quantities of energy into space. [...] Hijikata's dance notation [...] is to be felt and sensed in the field of the body. The words have to be picked up by very sensitive antennae in the body. The words need to be physically felt and read. [...] Here we read the book with our ear, hair, nose, legs, stomach, as well as other organs. » (Nakajima, 1997, p.9-10)

La technique de l'image verbalisée touche à la fois l'universel et le personnel. Elle renvoie à l'individualité puisqu'elle sollicite l'expérience personnelle de l'interprète. Elle rejoint aussi l'imaginaire collectif puisqu'elle tire ses stimuli du monde.

Pour arriver à la maîtrise de cette technique, l'artiste doit se soumettre à un entraînement rigoureux du corps et de l'imaginaire.

3.6.2 L'entraînement physique

Avant chaque répétition et représentation, nous nous engageons dans un entraînement mêlant nos exercices personnels à d'autres développés par Min Tanaka, Yoshito Ôno et le groupe Dairakuda-kan. Cet entraînement vise à rendre le corps disponible physiquement, énergétiquement et mentalement. Il stimule les

possibilités de création en développant l'imaginaire par des exercices de visualisation et d'imagination. Il sert aussi à donner à l'artiste une matière à assimiler, avec laquelle travailler. Il prépare à la création, donne des idées, des pistes à suivre. Comme nous l'avons décrit plus haut, les différentes formes de butô sont une errance entre leurs influences, leur vocabulaire formel et l'individualité de chaque personne qui les pratique. À travers un entraînement inspiré de leurs principes, chaque artiste construit donc un corps scénique singulier et différent des autres, tout en demeurant semblable au niveau des fondements.

La préparation et la mise en disponibilité du corps aide l'artiste à être à l'écoute de ce qui est l'essentiel pour nous : les qualités subtiles internes qui stimulent les mouvements et actions externes de l'artiste. Il est important dans ce retour à l'essentiel de travailler sans miroir. L'artiste revient ainsi aux sensations derrière le mouvement plutôt qu'à la forme externe de celui-ci. Cette façon de créer par sensation, reliée plus au théâtral qu'au chorégraphique, garde le corps toujours changeant et spontané, à l'écoute du moment présent. La forme fixe est tout de même présente dans notre création, mais en alternance avec le mouvement improvisé. Ainsi, nous créons des tableaux d'actions et de mouvements chorégraphiés, interprétés à partir de la sensation. Nous créons aussi des sections à l'intérieur desquelles le corps évolue librement sur scène, entre des balises établies à l'avance.

3.6.3 Processus personnel

Notre façon de travailler fait alterner déstructuration et restructuration des éléments en présence et des structures déjà existantes. Chaque répétition s'organise autour d'un enchaînement de tableaux que nous reconstruisons tout au long du processus de création du spectacle. Il y a essai de nouveau matériel, répétition de matériel à garder et construction de nouveaux enchaînements possibles (dans l'espace et sur

papier). À l'aide des images verbalisées et de l'entraînement physique, nous provoquons aussi ces reconstructions au sein du corps scénique lui-même.

Notre processus de création est dirigé par une dynamique d'alternance entre tous les éléments choisis (éléments situés autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'artiste). Nous faisons alterner des périodes de réflexion théorique et de création, des séquences de mouvements chorégraphiés et de mouvements nourris d'images intériorisées, l'organisation des tableaux par écrit et dans l'espace, la parole et le mouvement, nos idées et les idées des co-créateurs, des éléments de spectacles passés et le spectacle présent...

3.7 Outils de collecte des données

Nous avons recueilli les données de recherche à travers la captation de segments vidéo et la tenue de journaux lors du processus de création et des représentations de nos spectacles. Ces données ont servi à l'observation et à l'analyse des éléments opérant dans l'émergence du corps pluriel scénique de notre pratique.

Par son processus de fragmentation et de transformation relié à l'utilisation du gros plan et du montage, la vidéo se rattache à la dynamique du métissage que nous tentons d'observer dans notre recherche et dans notre création. Le gros plan déconstruit le corps et révèle le fragment, unité essentielle à la compréhension du corps pluriel scénique. Le montage relie les segments et recrée poétiquement le corps sur la scène de l'écran médiatique. La vidéo opère ainsi comme un filtre qui laisse passer les outils de création du corps pluriel scénique. Elle agit comme une loupe qui concentre l'attention sur des éléments et des façons de faire. Elle se comporte comme un double : par la redite d'un élément, elle le met en évidence.

Le journal nous permet de nous situer dans la continuité du processus de recherche. Il est le premier lieu de la rencontre de tous les éléments de nos observations et de nos réflexions. Il tisse une première couche de liens. Il permet aussi de garder en mémoire des détails d'observation, de création, de réflexion ou de méthodologie peut-être perdus sans lui. Sa tenue s'effectuant de façon spontanée, le journal nous offre « une perception intérieure directe du mouvement » (Progoff, 1984, p.147) adopté par le phénomène étudié. Son analyse met alors en lumière des éléments révélateurs, puisque souvent inconscients, du processus de création que nous tentons d'observer dans notre recherche. De plus, le journal devient le « laboratoire dans lequel nous explorons et expérimentons les possibilités » (Progoff, 1984, p.360) de notre pratique et de nos théories. Il permet d'observer des situations précises et en même temps offre une possibilité de recréer autrement dans le futur ces situations. Le journal est un lieu pour mener des expériences (observer, se questionner, émettre des hypothèses, répondre à certaines questions, créer...) et planifier leur application pratique et théorique dans la création et dans l'écriture de la thèse.

3.8 Originalité de la recherche

L'originalité de la recherche se situe d'abord au niveau de l'identification et de la description du fonctionnement de la dynamique du métissage au sein du corps pluriel scénique.

La nouveauté réside aussi dans l'idée que les rencontres culturelles et disciplinaires ne se réalisent pas uniquement sur la scène, mais se déroulent au sein du corps lui-même, premier lieu du métissage. Les descriptions des parcours internes et externes (art. 4.3.4 et 4.4.4) empruntés par l'auteure de la thèse dans son processus créateur démontrent cette réalité. Elles donnent accès au métissage intime de l'artiste. L'originalité de la recherche se trouve donc aussi dans cette infiltration du

corps sur scène. Puisque ce métissage intime touche à la réalité entière du corps, sa réalité réelle et imaginée, le corps propre est aussi dévoilé.

Le corps pluriel scénique devenu dépositaire de ces rencontres culturelles et disciplinaires peut aussi être considéré comme réceptacle d'une universalité. Il est un lieu du commun, un lieu de résonance entre le soi et l'autre, le même et le différent. Une chose à laquelle le corps pluriel scénique accède en lui est présente en tout individu. Cette universalité nous fait pénétrer encore plus profondément le sens du corps propre. En agissant comme *lieu* du commun, lieu où le corps pluriel scénique donne accès aux sources archétypales du corps propre, le corps pluriel scénique agit alors comme *lien* entre l'autre et soi.

Outre ses visées artistique et esthétique, notre recherche sur le corps pluriel scénique à travers la perspective du métissage possède une valeur ontologique. Elle devient un outil d'investigation de « la profondeur paradigmatique du corps lui-même » (Viala, 1985, p.10), c'est-à-dire de l'essence du corps propre, en soi et pour soi, de sa structure profonde, de sa permanence, de son existence même et non seulement du discours qu'il peut porter. En explorant le corps pluriel scénique, nous questionnons et repensons notre modèle du corps.

Enfin, l'artiste qui se questionne et tente de repenser son modèle corporel scénique ne peut qu'investir son corps entièrement sur scène (pensée et présence physique). L'approche de création dévoilée dans cette recherche devient donc pour nous un outil facilitant l'investissement corporel des artistes scéniques.

Dans cette première partie, nous avons défini le point de vue adopté par cette recherche sur les concepts de métissage et de corps. Nous avons aussi identifié les approches théoriques et pratiques qui seront utilisées pour étudier le corps pluriel scénique. Dans la deuxième partie de la thèse, nous nous insinuerons dans le corps du créateur à l'œuvre. À travers des extraits des spectacles *Urnos* et *Reliques*, nous

mettrons en lumière le processus intérieur menant à l'expression extérieure du corps pluriel scénique. Ce processus permettra d'identifier et de décrire les notions opérant au sein de la dynamique du métissage.

DEUXIÈME PARTIE

TRACES DE LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE DANS DEUX ŒUVRES AUXQUELLES L'AUTEURE DE LA THÈSE A PARTICIPÉ

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION ET DESCRIPTION DE DEUX D'ŒUVRES AUXQUELLES L'AUTEURE DE LA THÈSE A PARTICIPÉ

4.1 Introduction

Dans cette section, nous présentons une partie des données accumulées lors de la création de deux spectacles, soit *Urnos* et *Reliques* (disque 2). La trame narrative de chacun des spectacles est d'abord exposée tableau par tableau, afin de mettre en évidence les thèmes et les lignes directrices de la création. Pour chacune des créations, un seul tableau est décrit en détail. Le tableau choisi est divisé en six courts segments, chacun représenté par une photographie.

Chaque segment est ensuite décrit de trois façons différentes. La première description expose ce qui se passe dans le tableau de façon objective. Elle est une description externe de ce qui se passe sur scène. Elle est, en fait, notre intériorisation du regard de l'autre. Elle englobe le regard de l'assistante metteuse en scène, du spectateur et notre propre regard posé sur nous via la sensation et la vidéo. Nous y décrivons les mouvements que fait l'actrice dans l'espace ainsi que les actions que font les musiciens. Nous y présentons les modulations de la musique et de l'éclairage. Nous y décrivons aussi l'utilisation que font l'actrice et les musiciens des objets scéniques. Nous parlons enfin des déplacements de tous les protagonistes dans l'espace. La seconde description expose les impressions générales que le visionnement des extraits nous a fait vivre. Cette description demeure externe, mais devient subjective. La troisième description entraîne le

lecteur à travers le travail imaginaire de la créatrice en lui donnant accès à son parcours créateur intérieur. Cette description est interne et subjective.

Le parcours subjectif interne est un parcours naturel que nous empruntons lors de tous nos spectacles. Il est la source de création des états, des émotions et des mouvements du corps scénique de notre pratique. En teintant ce corps d'une qualité singulière, il suscite souvent de fortes impressions chez le spectateur. Ce parcours fut présent dès le départ. Chorégraphe et metteuse en scène de nos partitions gestuelles, la forme du mouvement, donc son apparence externe, est aussi un élément commun de notre processus de création. Nous y accédons via l'assistante metteuse en scène, la vidéo, les observateurs, la sensation, et aussi, bien que rarement, par le miroir. Ce parcours objectif externe fut aussi facile à identifier. Le parcours intermédiaire fut plus difficile à reconnaître. Il est né de la position plurielle que nous adoptons dans notre création : à la fois « idéatrice », metteuse en scène et interprète. De plus, par le biais de la vidéo (utilisée pour créer et analyser), nous avons assumé une part de la position de spectateur. Cet entrelacement de regards internes et externes face à la création, nous donnait à vivre des impressions qui ne faisaient partie ni du parcours subjectif interne, ni du parcours objectif externe. Ce nouveau parcours donnait accès à une gamme d'impressions, vécue comme une allusion à une réalité différente, à un sens imaginé par l'observateur. Ainsi, le parcours demeurerait externe, puisqu'il naissait de l'impact de la forme extérieure du mouvement, mais, en se rattachant à un sentiment ou une sensation vécue, il devenait subjectif.⁵

Une brève analyse des descriptions de ces parcours, en fin de chapitre, permet de dégager les notions qui œuvrent au sein de notre processus de création. Nous les mettons ensuite en rapport avec des notions émergeant des pratiques communes et des théories décrites antérieurement.

⁵ Dans le cas présent, nous étions l'observateur. Les impressions soulevées par toute œuvre d'art étant personnelles à chacun, le parcours subjectif externe différerait selon les observateurs.

4.2 Outils de lecture du parcours interne de création

Chaque description est élaborée à partir du visionnement de vidéos de répétitions et de représentations ainsi que de la lecture des journaux tenus lors de la création de chacun des spectacles.

Pour lire notre parcours intérieur en représentation et en donner l'accès au lecteur, nous suivons les principes de l'anatomie ludique développée par Larry Tremblay, lui-même inspiré du travail de Michael Chekhov.

Michael Chekhov [...] élabore la notion de corps imaginaire à laquelle il rattache le travail sur les centres moteurs. Ces centres ne sont pas décrits spécifiquement comme étant énergétiques, mais plutôt comme des foyers imaginaires servant à construire les traits dominants du personnage. De ce fait, sans bien sûr l'indiquer clairement, Chekhov laisse entendre que, pour qu'une telle implantation de centres imaginaires puisse avoir lieu dans le corps, l'acteur a, au préalable, misé sur une anatomie ludique. Car ces centres, une fois fixés dans une partie précise du corps déstabilisent autant la morphologie que la psychologie de l'acteur. Il faut noter, en effet, qu'à chaque localisation d'un centre, Chekhov associe un trait psychologique qui, à son tour, déclenche un changement comportemental. (Tremblay, 1993, p.27)

Lors de la description de notre parcours créateur intérieur, nous suivons cette démarche de construction du personnage utilisée par l'acteur pour mettre en ordre de priorité les éléments de son jeu : du locatif, en passant par le qualitatif, puis le psychologique pour arriver au comportemental. Dans cette démarche, l'acteur localise d'abord des centres moteurs ou énergétiques en des endroits précis de son corps – à l'intérieur ou en périphérie de celui-ci. Dans un deuxième temps, l'acteur qualifie chaque centre. Il leur associe des images et leur imagine des « propriétés de forme, de texture, de dynamisme. » (Tremblay, 1993, p. 29) Ces images et qualités matérielles sont ensuite transformées par l'acteur en sensations pouvant influencer son état psychologique. L'image est « « vécue » par la subjectivité de l'acteur, [...],

comme couleur émotive, sentiment ou trait de caractère.» (Tremblay, 1993, p. 29)
 Enfin, ces nouvelles couleurs émotives participent au comportement du personnage en déclenchant un type précis d'actions ainsi qu'une manière de les accomplir.
 « L'anatomique, *via* le psychologique, devient donc le point de départ des activités du personnage. » (Tremblay, 1993, p.29)

Dans notre processus de création, ces actions ne sont pas nécessairement de l'ordre du concret. Elles sont liées aussi au mouvement lui-même qui peut être abstrait. Dans ce cas, le mot « comportement » doit être compris dans son sens large et non pas s'appliquer seulement à la conduite de l'individu dans son quotidien. Il doit être compris comme l'ensemble des réactions du corps qui agit en réponse aux stimulations venues de l'intérieur et de l'extérieur. Dans nos descriptions, le comportement est donc aussi le simple mouvement du corps et la manière dont il s'accomplit.

4.3 Présentation du spectacle *Urnos*

4.3.1 Contexte général de la création d' *Urnos*

La création d' *Urnos* a été initiée par le compositeur André Hamel et l'artiste interdisciplinaire Guy Laramée. En début de parcours, Martine Beaulne, metteuse en scène, et Claire Gignac, directrice musicale et musicienne, se sont jointes à leur projet. Martine Beaulne nous a ensuite approchée pour créer et interpréter les partitions gestuelles du spectacle. L'équipe était composée sur scène de l'anthropologue Bernard Arcand, des musiciens Jean-Luc Boudreau, Goffredo Degli Esposti, Claire Gignac, Patrick Graham et Élise Guay, de la soprano Frédérique Bédard et de nous-même. Ont participé à la conception André Hamel à la composition musicale, Guy Laramée aux artefacts et instruments de musique, Carole Nadeau à la vidéographie, Maryse Bienvenu aux costumes, Guy Simard à

l'éclairage et Suzanne Trépanier aux maquillages. La structure d'ensemble du spectacle a été organisée par Martine Beaulne. La direction musicale a été orchestrée par Claire Gignac. La création du spectacle s'est échelonnée sur deux ans. Un premier atelier de recherche et d'expérimentation autour de la musique, de l'espace, du mouvement et des instruments de musique a eu lieu au printemps 2003. La composition de la musique s'est réalisée à l'automne 2003, lors d'une résidence d'André Hamel à New York. Nous avons créé les chorégraphies à l'hiver 2004. Les répétitions avec l'équipe complète eurent lieu au printemps de la même année. Le spectacle « Urnos » fut présenté à quatre reprises les 1^{er}, 2 et 3 mai 2004 dans la petite salle de l'Usine C à Montréal.

(Le spectacle complet comprend une exposition suivie d'un volet-conférence sur les civilisations harapéenne et urnossienne. Ce volet a été écrit et présenté par l'anthropologue Bernard Arcand. Il comprend aussi un volet-performance qui se présente à la fois comme une reconstitution et une interprétation de certains rituels du peuple urnossien. Dans la présente analyse, nous n'aborderons que le volet-performance du spectacle.)

4.3.2 Résumé et lignes directrices du spectacle

Résumé

Urnos est la reconstitution d'un rituel ancien, au cours duquel la déesse urnossienne fondatrice – mi-femme, mi-bouc – revit la genèse de son peuple.

Suite des tableaux :

Tableau 1 – « Genèse »

Une statue de la déesse urnossienne s'anime. Elle se dirige vers un carré de sable où sont enfouis des ossements, vestiges d'une civilisation disparue, la sienne. Dans

ce territoire mythique, elle déterre une statuette, objet symbolique de cette civilisation par lequel elle racontera la genèse de son peuple.

Tableau 2 – « **Chasse** »

La déesse prend l'apparence d'un bouc. Elle cherche une femelle. C'est la chasse amoureuse. La déesse-bouc s'accouple à la prêtresse. Ce mariage entre l'animal et l'humain, transgression des règles de la nature, est le secret du mutisme du peuple urnossien.

Tableau 3 – « **Solitude** »

Les amants se séparent et la déesse, ayant repris sa forme mi-animale mi-humaine, se retrouve seule. Elle essaie d'appivoiser le silence et la solitude.

Tableau 4 – « **Désir** »

La déesse danse la gestation. Sa gestuelle toute en contorsions évoque la vitalité du fœtus et l'érotisme du désir. La nature se déchaîne. Toutes les espèces animales sont attisées par la même énergie.

Tableau 5 – « **Naissance** »

La déesse entre dans le travail long et difficile de l'accouchement. Elle donne naissance à un enfant hybride, honte des humains qui l'entourent.

Tableau 6 – « **Guerre** »

La naissance de cet enfant engendre un déséquilibre naturel et provoque une guerre sanglante. La déesse, voulant protéger sa progéniture, meurt au combat.

Tableau 7 – « **Victoire** »

Le peuple célèbre sa victoire. La prêtresse enterre la déesse et pleure sa disparition. Elle prendra soin du nouveau-né dont naîtra la civilisation urnossienne.

Tableau 8 – « **Immolation** »

Les descendants de la déesse se retrouvent pour immoler une chèvre à sa mémoire. La musique est le seul élément sonore qui évoque encore les origines mythiques de ce peuple qui a choisi de garder le silence afin de taire les fondements de sa genèse.

4.3.3 Justification du choix de l'extrait

Dans le tableau « Naissance », choisi pour cette étude, les images-stimuli, leurs qualités et leurs localisations corporelles sont claires et donc plus faciles à décrire. Le parcours de ces images intérieures est varié et plus riche que dans les autres tableaux du spectacle. Il offre de plus un passage entre différents états dans une lenteur qui permet une observation plus poussée des subtilités de mouvement, d'énergie et de stimuli. Le jeu avec l'objet est aussi déterminant dans le choix de ce tableau. Nous y sommes témoins de l'effet de sa manipulation sur l'imaginaire, l'énergie et le mouvement du corps pour construire le personnage. Ce tableau évoque aussi un aboutissement dans le parcours du personnage : la naissance du fondateur du peuple urnossien et l'incarnation de l'interdit originel. C'est donc un tableau charnière du spectacle. Le personnage de la déesse prend une position centrale et se démarque du reste des éléments du spectacle. Les instruments de musique, qui sont aussi de magnifiques et imposantes sculptures, ne sont pas présents sur scène. La composition musicale perd de son atonalité. Seule une voix accompagne le personnage. Un dialogue s'installe. La musique et le mouvement trouvent l'équilibre.

4.3.4 Description détaillée de l'extrait choisi

Parcours objectif externe

- 1 – mouvements de l'actrice
- 2 – actions des musiciens
- 3 – modulations de la musique et de l'ambiance sonore
- 4 – modulations de l'éclairage
- 5 – utilisation faite des objets, des accessoires et des éléments du costume
- 6 – déplacements dans l'espace

Parcours subjectif externe

Impressions générales ressenties lors du visionnement de chaque segment.

Parcours subjectif interne

Ancrage de l'actrice (a) locatif, (b) qualitatif, (c) psychologique, (d) comportemental.

Tableau 5 – « Naissance »

La déesse se terre pour donner naissance à sa progéniture : un enfant conçu par « l'union du bouc et de la prêtresse, mariage entre l'animal et l'humain, transgression des règles de la nature. » (Martine Beaulne, notes de création)

Segment 1 : « Capricorne »



Figure 4.1 Geneviève Martin dans le spectacle *Urnos*, photo de Céline Lalonde.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage de la déesse est écrasé au sol, sur le ventre, visage vers le spectateur. Ses jambes pliées s'enlacent et s'étirent vers la gauche. Ses bras forment un angle aigu, faisant pointer les coudes vers le ciel tout en gardant les mains à plat au sol. La colonne vertébrale se cambre. La déesse est quasi immobile. Seules se font voir de subtiles saccades de la tête, en alternance d'un côté à l'autre, accompagnées de semblables mouvements des yeux. La déesse tient la pose.

2 – Deux musiciens placés de chaque côté de la déesse frappent le sol en accélérant le rythme. Le personnage de la prêtresse est debout dans la pénombre, derrière un panneau de verre et derrière la déesse. Les deux musiciens se retirent

en coulisses.

3 – Après un moment de percussion, un silence s'installe.

4 – L'éclairage est fort et chaud faisant apparaître tout l'espace.

5 – Les musiciens utilisent un ensemble de longs bambous comme instrument percussif. La parure de corne portée par la déesse est immobile.

6 – Le personnage de la déesse est au centre de l'espace.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Tous les membres de la déesse sont disloqués. La forte cambrure de son dos crée un corps quasi difforme. Les bras semblent sortir de la tête du personnage. Un sentiment d'étrangeté émane de cette composition du corps, évoquant certaines images de monstres mythiques issus de légendes. Dans cette position, le corps est très stable, presque rigide. Malgré l'impression de force qu'elle dégage, la déesse semble prise au piège.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

Dans les jambes (a), l'actrice installe l'image fluide du poisson, de sa queue (b). Elle associe aux bras (a) l'image de la grenouille, flexible, désarticulée (b). L'ensemble est nourri de l'image du capricorne (b). Sur le dessus du corps (a) elle soude l'image d'une plaque de métal, lourde, protectrice, fermée, tendue (b). Le ventre (a) (et toute la surface collée au sol) est comme une plaie ouverte, extrêmement molle et profonde (b). Au ventre s'associe aussi l'image du fœtus et de l'enfant (b). Les qualités subtiles des images incorporées provoquent chez l'actrice une inquiétude, puis une peur animale et instinctive (c). Dans cette position et nourrie par ces qualités énergétiques, l'actrice ressent une vulnérabilité, se sent forcée à la soumission (c). Sous une carapace de protection (b), elle cache son ventre pour protéger sa progéniture (d). L'agressivité monte (c). La tension énergétique crée une vibration interne qui est transmise par les mouvements rigides et saccadés (bien que minimaux) de la tête et des yeux (d).

Segment 2 : « Avancée reptilienne »



Figure 4.2 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle *Umos*, photos tirées de la vidéo du spectacle capté par Delphine Piperni.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – La déesse défait la pose précédente. En grande lenteur, elle passe une jambe derrière elle, en tenant le plus longtemps possible le torse au sol et la tête en direction du public. Elle roule ensuite sur le ventre et se met à ramper. Dans son avancée, le personnage aménage des arrêts, en contraction, dans des poses où une jambe et un bras sont toujours en suspension.

2 – La prêtresse avance lentement en chantant derrière la déesse.

3 – La musique s'adoucit. Seule la voix de la chanteuse est présente.

4 – La lumière se tamise et se refroidit. La pénombre enveloppe la scène. L'image de la pleine lune est projetée sur des panneaux de verre placés dans l'espace.

5 – Les bâtons articulés à la parure de cornes frappent le sol.

6 – Le personnage de la déesse s'avance dans une diagonale vers l'avant-scène en direction du côté jardin.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Les nœuds, les intrications qui déformaient le corps se défont. La tension se relâche. Le corps de l'actrice se renverse sur lui-même : comme si le dedans s'exposait dehors. Le personnage prend des allures de reptile. Les suspensions donnent une impression de flottement dans l'eau, d'arrêt dans le temps.

La voix de la chanteuse suit les mouvements du corps de la déesse. Et les mouvements de la déesse s'inspirent et s'imprègnent de la voix et des modulations de la chanteuse. Nous ne savons pas laquelle des deux suit l'autre.

Dans l'avancée reptilienne de la déesse, des bâtons de bambous articulés à la parure de cornes du personnage touchent le sol et semblent devenir des pattes (de crabe ou d'araignée) qui marchent en soutenant la tête.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

Influencée par la douceur (b) de l'ambiance scénique, l'actrice imagine une vague

d'énergie souple (b) pénétrer par ses pieds (a) et traverser son corps (a) en évacuant sa dureté et ses résistances (b). Ses jambes, puis son bassin, son torse, ses bras, son cou et finalement sa tête (a) se détendent. Une tranquillité d'esprit l'envahit (c). Comme un tissu (b), la colonne vertébrale (a) s'assouplit et l'actrice imagine son corps devenir reptile (b). Une énergie lourde et sombre (b) s'installe dans le devant du torse et dans le ventre (a). Un instinct animal remplace la pensée rationnelle (c) : le personnage ne sait pas ce qui se passe, seule une douleur le dirige (d). Le personnage cherche un lieu pour se blottir (d). Par moment, l'actrice imagine une énergie pointue et dure (b) lui pénétrer brusquement le ventre (a) comme un coup de poing (b). Cette image suspend abruptement son mouvement (d) et pousse le personnage dans un état près de l'angoisse (c).

Segment 3 : « L'accouchement »



Figure 4.3 Geneviève Martin, Frédérique Bédard et Claire Gignac dans le spectacle *Urnos*, photos tirées de la vidéo du spectacle capté par Delphine Piperni.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – La déesse s'arrête, toujours en position rampante, et tend un bras vers le public. Elle tient l'extension en regardant les spectateurs un moment. Puis, elle enfouit son bras entre ses jambes en renversant la tête vers le sol et en levant le bassin. Elle revient à la position d'extension et se renverse à nouveau. Elle tire avec sa bouche le tissu rouge qui entourait ses hanches en le faisant passer entre ses jambes. Une fois le tissu passé, elle s'arrête presque en position regroupée au sol, le tissu toujours dans la bouche.

2 – Une autre chanteuse vient se joindre à la prêtresse qui s'est agenouillée. Un percussionniste frotte un tambour blanc.

3 – La voix de la chanteuse et le corps de l'actrice poursuivent leur dialogue.

4 – La scène demeure dans la pénombre.

5 – Les bambous de la parure couvrent le visage de la déesse lors des regards au public. Leur bruit au contact du sol accompagne les renversements du corps.

6 – La déesse est fixe à l'avant-scène du côté jardin, les deux chanteuses sont au centre et le percussionniste est à l'arrière-scène du côté cour. Les mouvements des personnages se reflètent dans les panneaux de verre composant la scénographie.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Le personnage prend une forme animale. Le mouvement d'extension du bras avec ouverture du visage évoque un sentiment de supplication. Chaque fois qu'un bras s'enfouit entre les jambes, le corps se renverse comme dans un haut-le-cœur qui donne l'impression d'un chavirement. Le mouvement du tissu rouge tiré par la bouche et qui passe entre les jambes crée l'image d'une naissance. D'abord en flaque au sol puis s'étirant dans la levée, ce tissu évoque le sang et le nouveau-né. Le tambour du percussionniste ressemble à la pleine lune qui est projetée sur les panneaux de verre. Le reflet des personnages dans ces mêmes panneaux de verre, en dédoublant l'univers, le rend onirique.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'état d'angoisse (c) qui envahit le personnage se transforme en un mouvement de supplication (d) vers le public. L'actrice nourrit cette extension du corps par l'image d'une énergie (b) partant de la douleur au ventre (a) et sortant devant par la main et les yeux (a). Cette énergie excentrique (b) développée en lenteur, revient vers le ventre (a) sous forme d'une énergie concentrique compacte et puissante (b) qui renverse la tête vers le sol et pousse le bassin vers le haut. L'état d'angoisse (c) augmente et pousse à un second mouvement de bras (d) vers le public. L'énergie de cette deuxième extension est plus posée et volontaire (b). Elle se transforme en confiance (c) chez le personnage qui veut alors poser une action précise pour mettre fin à sa souffrance (d) : aller chercher avec la main ce qu'elle a dans le ventre. L'actrice imagine (b-d) être une chienne qui tire son petit hors d'elle avec sa bouche. Elle imagine (b) qu'elle tire sur un morceau de viande crue à la place du tissu : un muscle résistant au déchirement que le mouvement d'extension lui imposerait. Une fois le tissu dégagé, l'état d'esprit du personnage (c) puis son corps (d) se relâchent.

Segment 4 : « Le relâchement »



Figure 4.4 Geneviève Martin dans le spectacle *Urnos*, photos de Céline Lalonde.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – La déesse se relève, exposant le devant de son corps dans des mouvements fluides de rotation et d'ouverture. Il y a un travail presque géométrique de mains et de bras : flexions des doigts et des poignets, ouvertures et fermetures des mains, flexions et extensions des coudes... Le personnage enchaîne de multiples mouvements et positions de profil, puis ouvre les jambes en grand plié seconde, et les referme en caressant le tissu rouge qui sort de sa bouche, accompagnant le mouvement par une lente rotation de la tête. Il y a alternance entre des passages lents et fluides, et des passages saccadés et rapides. Le regard reste triste et inquiet.

2 – La deuxième chanteuse disparaît en coulisses.

3 – La voix de la deuxième chanteuse s'arrête. La voix de la prêtresse et le frottement de tambour persistent.

4 – La scène demeure dans la pénombre.

5 – Dans un mouvement lent de rotation de la tête, les bambous de la parure retournent à l'arrière en se frappant entre eux.

6 – Les protagonistes gardent la position d'ensemble décrite au segment précédent.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

En se relevant, le personnage retrouve son caractère humain. Il y a alternance entre cette humanité, dans les positions d'ouverture du corps et des mains, et une animalité, dans des mouvements de fermeture où les mains prennent la forme de sabots et les bras, de pattes. Le corps emprunte aux gravures égyptiennes représentant les corps de profil. Il laisse apparaître des traces de kathakali (surtout dans les positions de doigts et de mains). Il semble s'inspirer du ballet *L'après-midi d'un Faune* créé et interprété par Nijinski. Il renvoie aussi au Christ en croix. Les passages fluides sont empreints d'une grande vulnérabilité par l'offrande des parties tendres du corps : gorge, nuque, intérieur des bras, des cuisses... Les passages

saccadés, plus imposants, donnent une impression de force, voire d'agressivité. Il y a alternance entre les deux états tout au long de ce segment. Lorsque la déesse caresse le tissu rouge, celui-ci prend la forme d'un enfant. La déesse donne aussi l'impression de dessiner la lune dans un mouvement de rotation de la main et de la tête.

Le tissu rouge, selon les angles de perception et les soirs de représentation, cache la bouche et la fait disparaître. Ceci donne parfois l'impression qu'un trou sanglant remplace celle-ci. À d'autres moments, c'est toute la moitié inférieure du visage qui devient une plaie ouverte. La moitié supérieure du visage (nez, joues, front) étant voilée par la parure de cornes, il n'y a plus que les yeux pour nous relier à l'humanité du personnage.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice se concentre sur l'émanation d'une énergie blanche (b) de son corps (a). Elle imagine l'énergie sortir de toutes les parties tendres de son corps : (a) la face intérieure des bras et des cuisses, la gorge, la nuque, le sexe, la bouche, les paumes... Ceci donne naissance à un sentiment de vulnérabilité et de disponibilité (c). Le personnage, envahi par une grande douceur, adopte un comportement (d) de bienveillance amoureuse envers son tissu-progéniture. Par moment, l'actrice imagine son corps devenir un bouc (b). Elle installe la dureté des sabots (b) dans ses mains (a), la lourdeur de la ramure (b) qui dirige sa tête (a) et une fierté masculine et animale (b) dans son torse (a). Ces images remplissent le corps d'un sentiment d'invincibilité (c). À d'autres moments, l'actrice imagine son corps devenir une statue imposante et rigide (b) qui fait naître le même sentiment d'invincibilité (c). Le personnage entre dans un mode de protection contre toute intrusion extérieure (d).

Segment 5 : « Le voyage »



Figure 4.5 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle *Umos*, photo de Céline Lalonde.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage adopte la position qu'il avait lors de sa levée du sol. Dans un travail tout en profil, en lentes torsions et rotations, il se dirige vers le carré de sable. Il avance avec les jambes très pliées et le haut du corps immobile : visage vers le sol, un bras tendu vers l'avant, l'autre plié derrière le torse. Arrivée au carré de sable, la déesse lui tourne lentement le dos et marque une pause.

2 – 3 – 4 – Le positionnement des protagonistes, l'ambiance sonore et l'éclairage demeurent les mêmes qu'au segment précédent.

5 – La parure de corne et le tissu sont immobiles.

6 – Le passage du côté jardin au côté cour se reflète dans les panneaux de verre.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Le bras tendu en direction du sable semble diriger la déesse dans l'espace. Celle-ci donne l'impression de glisser au sol. Un sentiment de révérence monte en nous. La voix de la chanteuse devient un fil qui tire la déesse dans son glissement.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice installe dans ses jambes (a) une énergie forte et calme (b). Elle imagine que son corps (a) est attaché à des dizaines de fils qui la tirent vers l'avant en la faisant glisser (b). Elle imagine un autre fil (b), attaché à son dos (a), qui la retient (b). Cette tension opposée amène l'équilibre (c). Le personnage bascule dans un état de confiance (c). Il sent qu'il peut protéger et faire vivre son enfant (d).

Segment 6 : « La tanière »



Figure 4.6 Geneviève Martin et Frédérique Bédard dans le spectacle *Umos*, photos de Céline Lalonde.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – La déesse lève un pied et pénètre dans l'enceinte de sable. En se posant, le pied creuse un espace dans le sable. Le personnage se tourne pour reprendre la pose de la marche et reste un moment immobile. La deuxième jambe pénètre dans le sable. Le mouvement marque une pause en suspension dans les airs, bras et jambes parallèles, avant de se poursuivre dans une simple avancée dans le sable. Presque fixe, la déesse dessine de petits cercles dans le sable avec un pied, tout en faisant de petites rotations de tête. Dans un grand mouvement de fente (grand plié avec une jambe tendue), elle étale le tissu au sol et fait trembler ses mains. Le torse bouge dans un mouvement amplifié de respiration. Enfin, les mains s'écartent et les bras s'étendent, suspendus dans l'espace, parallèles au sol.

2 – Une musicienne entre en scène tenant une flûte en forme de corne.

3 – La voix s'arrête dès que le pied du personnage se pose dans le sable. Le son d'une flûte accompagne ensuite le mouvement.

4 – L'éclairage et les projections vidéo se structurent et s'intensifient autour du carré de sable. Le reste de la scène sombre dans la pénombre.

5 – Les bambous articulés à la parure de corne se frappent entre eux. Le tissu est déposé au sol.

6 – La déesse demeure un long moment au centre de la scène, dans le carré de sable. La chanteuse est toujours à genoux au centre à l'arrière de la scène. Le percussionniste est toujours au côté cour.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Le personnage pénètre dans le carré de sable avec difficulté et résistance. La deuxième jambe qui entre dans le carré est dirigée par les bras. Tous les mouvements, effectués de façon minimaliste, donnent à sentir l'enveloppement du lieu, une sorte de réconfort. Les tremblements de mains évoquent le rythme cardiaque, et le frétillement de la vie dans le corps de l'enfant incarné par le tissu

rouge. Leur mouvement de rotation évoque encore l'enveloppement, l'amour, le réconfort. Puis, le personnage, se couchant près de sa progéniture, semble flotter dans l'espace un moment.

Le son de la flûte de corne, beaucoup plus faible et discret que la voix qui a accompagné jusqu'ici le parcours du personnage, ressemble plus à souffle qu'à un son. C'est comme si le bruit du monde était étouffé par l'enceinte du carré devenu tanière.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice s' imagine (b) pénétrer dans un roc par une fissure étroite. Elle imagine l'effet de toutes les aspérités et de la résistance de la pierre (b) d'abord sur son pied et sa jambe, puis sur sa main, son bras et sur son corps entier (a). Les mouvements du personnage sont ainsi ralentis et durcis (d). À travers cette dureté et la résistance qu'elle offre (b), l'état d'esprit du personnage se détériore (c) : il doute d'arriver au repos et à la sécurité. L'actrice utilise l'image (b) d'une aimantation entre (a) bras et jambes pour continuer à avancer. Comme si le corps, épuisé, avait perdu sa volonté propre, son désir d'avancer, et devait être bougé par une autre volonté que la sienne (d). Une fois entrée dans la zone de sable, l'actrice imagine que sa tête (a) flotte sur l'eau comme une bouée (b) au bout de la corde (b) de sa colonne vertébrale et de ses jambes (a). Elle s'abandonne au mouvement de l'eau en surface, tout en tentant de s'ancrer au fond. Dans ce mouvement, le personnage vérifie son nouvel espace (d). Le personnage adopte l'endroit et décide de s'y installer (d). L'actrice imagine une énergie maternelle (b) émaner de son torse (a). Cette énergie donne naissance à des mouvements d'enveloppement et de protection (d) envers le tissu/enfant qu'elle a déposé au sol.

4.4 Présentation du spectacle *Reliques*

4.4.1 Contexte général de la création de *Reliques*

Le spectacle *Reliques* est né de notre rencontre avec le percussionniste Patrick Graham et du goût que nous partageons pour les métissages artistiques. Nous nous sommes ensuite associés au flûtiste Nicholas Williams pour développer notre désir commun de faire dialoguer des disciplines, des cultures et des univers différents dans un même spectacle.

Un premier atelier d'exploration s'est réalisé en juin 2004. La création du spectacle et les répétitions ont eu lieu à l'automne 2004. Les musiques ont été créées et interprétées par Patrick Graham et Nicholas Williams. Les partitions gestuelles ont été créées et interprétées par nous-même. L'assistante à la mise en scène Marie France Goulet, la conceptrice d'éclairage Marie-Michèle Mailloux, le concepteur sonore Dino Giancola et le régisseur Julien Laflamme se sont joints à l'équipe en janvier 2005. Le spectacle « *Reliques* » a été présenté à Montréal le 16 février 2005 à la Maison de la culture Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension grâce au soutien de Marie Lalonde, alors assistante à la programmation.

4.4.2 Résumé et lignes directrices du spectacle

Résumé

À travers l'exploration d'objets familiers, une jeune femme se transforme, redécouvrant des moments de sa vie passés avec des êtres qui l'ont entourée. Ce voyage parsemé de réminiscences l'amène lentement vers la mort.

Suite des tableaux :

Tableau 1 – « **Flottements médusés** »

Une jeune femme flotte dans une rivière. Emportée par les vagues, elle se cogne aux rochers. Elle devient algue, ronce, poisson...

Tableau 2 – « **Notre-Dame-des-Hirondelles** »

Vêtue d'un imperméable trop grand, la jeune femme est comme enfouie dans une ancienne demeure, symbole de sa vie passée. Elle tente d'en sortir, luttant contre tous les souvenirs qui l'habitent.

Tableau 3 – « **Sans envol** »

La jeune femme laisse couler sa vie et la regarde défiler devant ses yeux. En l'étirant un moment, elle s'attarde à quelques souvenirs passés.

Tableau 4 – « **Aimantation** »

La jeune femme est irrésistiblement attirée par un kimono suspendu. Son corps, en dualité entre le passé et le présent, hésite dans son avancée.

Tableau 5 – « **Altérité suspendue en soie** »

Au contact de la jeune femme, le kimono prend vie. Il devient un être que la jeune femme a connu, mais qu'elle ne peut identifier. S'installe un combat entre devenir cet autre ou rester elle-même. Elle a peur du passage. Elle se détache.

Tableau 6 – « **D'où est-il...** »

La jeune femme reste immobile au milieu d'un univers sonore fragile et cassant. Elle réfléchit, s'interroge, s' imagine autre.

Tableau 7 – « **À pied d'animaux** »

La jeune femme est attirée par des chaussures d'homme. À leur contact, elle touche à une part sombre du monde : la colère, la haine, la guerre, l'instinct animal en l'homme. Son corps est tordu par cet autre qui l'avale. Elle réussit à s'en dégager.

Tableau 8 – « **Déplumée** »

Jouant avec des plumes, la jeune femme sent la liberté de l'envol. Elle devient l'oiseau qui l'invite au passage : devenir autre pour survivre. Elle s'abandonne.

Tableau 9 – « **L'appel d'encens** »

Le kimono l'interpelle à nouveau. Elle avance sans résistance.

Tableau 10 – « **Transport avec...** »

Elle transporte puis enfle le vêtement qui lui transmet sa vie. Elle l'accompagne et l'escorte durant ce passage vers la mort, vers l'Ailleurs. Ce n'est qu'à la fin du duo que la jeune femme réalise que cet autre est en fait elle-même, vieillissante, qui meurt dans ses bras.

Tableau 11 – « **Ailleurs** »

La jeune femme est prête. Elle retrouve le ballotement de l'eau, le contact des roches sur son corps. Elle se noie et se dirige vers l'Ailleurs.

4.4.3 Justification du choix de l'extrait

Le tableau « À pied d'animaux » a été choisi parce qu'il offre une large variété de passages entre des états corporels différents et contrastés, parfois même opposés. Dans ce tableau, l'actrice passe à travers de multiples transformations énergétiques, rythmiques et physiques qui font clairement apparaître la possible pluralité du corps

scénique. Le parcours subjectif interne qui provoque ces transformations est nourri d'images d'une grande précision tant dans leur qualité que leur localisation corporelle. Dans l'enchaînement du spectacle, « À pied d'animaux » marque une coupure dans l'attitude du personnage, plutôt lente et fluide au début et plus emportée et en saccades à la fin. Dans ce revirement charnière, le personnage sort de son cocon pour faire face à ses fantômes, se libérer et prendre son envol. Ce tableau est aussi un bon exemple du dialogue entre la musique et le mouvement. Enfin, ce tableau, presque opposé en terme d'énergie au tableau « Naissance » du spectacle *Urnos*, offre un point de vue différent sur notre processus de création.

4.4.4 Description détaillée de l'extrait choisi

Parcours objectif externe

- 1 – mouvements de l'actrice
- 2 – actions des musiciens
- 3 – modulations de la musique et de l'ambiance sonore
- 4 – modulations de l'éclairage et des projections
- 5 – utilisation faite des objets, des accessoires et des éléments du costume
- 6 – déplacements dans l'espace

Parcours subjectif externe

Impressions générales ressenties lors du visionnement de chaque segment.

Parcours subjectif interne

Ancrage de l'actrice (a) locatif, (b) qualitatif, (c) psychologique, (d) comportemental.

Tableau 7 – « À pied d'animaux »

Au contact de chaussures d'homme, la jeune femme touche à la part sombre du monde : la colère, la haine, la guerre, l'instinct animal en l'homme. Ces thèmes s'incarneront en elle à travers de multiples transformations corporelles.

Segment 1 : « La contemplation »



Figure 4.7 Geneviève Martin dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage est immobile. Son regard est attiré par une paire de chaussures d'homme. Son corps est légèrement décentré vers l'avant. Pendant tout le morceau musical, soit environ deux minutes, le personnage ne fait que soulever au ralenti un talon et une épaule.

2 – Le percussionniste prend place derrière une installation de bols de porcelaine. Le flûtiste, accroupi, saisit une poignée de plumes et souffle dessus. Les plumes s'envolent devant lui.

3 – Le percussionniste joue sur les bols.

4 – L'actrice est en mineur dans un éclairage blanc. Le percussionniste joue dans un carré de lumière rouge.

5 – Des chaussures d'homme sont posées au sol.

6 – L'actrice est au centre de la scène, le percussionniste du côté jardin et le flûtiste du côté cour.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Le personnage semble sous hypnose. Il donne l'impression d'être immobile, mais change imperceptiblement de forme, d'énergie et de position. De ce segment se dégage une énergie méditative.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice imagine (b) être au bord d'un précipice. Immobile, elle imagine son corps (a) se souder au bord rocheux (b) et devenir de la pierre (b). Elle localise d'abord cette image de la pierre (b) dans ses pieds (a) puis ses jambes (a) qui deviennent rigides. Elle laisse monter la rigidité (b) dans son ventre (a), son torse (a), son cou (a), pour la laisser redescendre dans ses bras (a). Elle imagine une faille (b) traverser au ralenti son corps (a) : des millénaires pour fendre la pierre (b) du pied à l'épaule (a). Cette dureté devient un constat d'impuissance pour le personnage (c) : la vue des souliers et les souvenirs qui y sont rattachés la figent et la brisent (d).

Segment 2 : « L'effritement »



Figure 4.8 Geneviève Martin dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage commence à bouger, d'abord imperceptiblement, puis par petits mouvements brusques localisés dans les pieds, les jambes et les hanches. Le torse et les bras sont plutôt fixes. Les saccades sont de plus en plus visibles et rapprochées et forment une danse de piétinements autour des chaussures. Le personnage décolle un pied du sol à quelques reprises avant de parvenir à pénétrer dans une des chaussures. La chaussure claque au rythme des saccades du pied. Le personnage retire la chaussure.

2 – Le flûtiste et le percussionniste poursuivent la même pièce musicale.

3 – Le flûtiste crée une ambiance sonore se rapprochant du son de la respiration. Le percussionniste continue à jouer sur les bols.

4 – L'éclairage se tamise sur le percussionniste et s'amplifie en un rectangle rouge sur l'actrice en mouvement.

5 – De petites plumes blanches s'échappent de la chaussure et se collent au pied qui en ressort.

6 – L'emplacement des protagonistes demeure inchangé.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Lorsque le personnage commence à bouger, son corps est comme suspendu à des fils. Les jambes semblent se briser au contact du sol ou recevoir des chocs qui partent du sol. Les hanches et les genoux se disloquent. Nous avons l'impression d'être en présence d'une marionnette tirée par des fils ou d'un de ces personnages debout sur un socle dont la pression d'un bouton déboîte les articulations reliées par des élastiques. Le corps est déformé par des directions étranges créées par les mouvements en rupture. Il se désarticule.

Les percussions et la flûte semblent suivre les mouvements du corps de l'actrice.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice visualise l'effritement (b) de son corps (a). Elle divise d'abord son corps en deux hémisphères (a) : de la taille à la tête et de la taille aux pieds. Dans la partie du bas (a), elle incorpore l'image d'une falaise qui s'érode (b) et celle de fissures qui se créent dans la pierre (b). Elle imagine perdre (b) une hanche (a), puis un genou (a) et un pied (a) qu'elle s'invente remettre en place (b) par moments. L'hémisphère corporel du haut (a), elle se le représente comme un vêtement suspendu à une corde à linge (b) qui se placerait, non plus au-dessus, mais à côté de l'hémisphère corporel du bas (a). L'actrice imagine son corps comme l'agglomération de parties disloquées et recollées (a-b). L'état psychologique du personnage se détériore (c). Une confusion l'envahit (c) : il ne sait plus qui il est, ce qu'il veut, où il va. Le personnage est comme possédé et pourrait commettre des actions irraisonnées (d).

Segment 3 : « L'investissement »



Figure 4.9 Geneviève Martin dans le spectacle *Reliques*, photos tirées de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Les mains se déforment. Dans un mouvement de ruade au ralenti, les mains s'élèvent pour redescendre subitement vers le sol et pénétrer dans les chaussures (5). Le corps prend la pose de yoga du « chien renversé ». Dans un jeu de saccades des épaules, le personnage glisse les chaussures au sol (5), en avançant et reculant dans un déplacement minimaliste.

2 – 3 – L'action des musiciens et l'ambiance sonore restent inchangées.

4 – Un rectangle d'éclairage blanc se superpose au rectangle rouge sur l'actrice.

(5 – Voir la présence des chaussures dans la description #1.)

6 – L'emplacement des protagonistes demeure inchangé.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Les mains qui se crispent et remontent semblent être emprisonnées, avec les bras, dans une peau qui rétrécit. Cette peau qui rétrécit compresse les os et les muscles qu'elle enveloppe. Le corps renversé perd de son humanité. Il devient une sorte d'insecte glissant au sol. Les chaussures enfilées dans les mains transforment les bras en jambes.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice installe dans ses mains (a) l'image de sabots de chèvre (b) et de mains arthritiques (a). Elle leur joint ensuite l'image des pattes avant d'un cheval (b) installée dans les bras (a). L'actrice exécute le mouvement de soulever les bras (a) et de les faire descendre dans les chaussures, investie de l'image d'une flèche décochée d'un arc (b). Lorsque le corps est renversé au sol, les épaules (a) deviennent, dans l'imaginaire de l'actrice, une multitude de blocs de bois (b) déplacés de façon saccadée et aléatoire. Le reste du corps suit les différentes impulsions animées par cette image. Le personnage, affolé (c), n'est plus rationnel, ses actions et mouvements deviennent instinctifs (d).

Segment 4 : « Les métamorphoses »

4a : « L'écartèlement »



Figure 4.10 Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle *Reliques*, photos de Mathieu Rivard.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage retire les mains des chaussures (5). Il se relève et, en retrouvant les pas saccadés du deuxième segment, il enfle les chaussures (5) dans ses pieds. Puis, il écarte les bras et ouvre les jambes en grand plié seconde. Les mouvements des bras et des jambes sont anguleux et noueux. La tête se renfroge dans les épaules.

2 – 3 – L'action des musiciens et l'ambiance sonore sont les mêmes qu'au segment précédent.

4 – Les formes géométriques de l'éclairage au sol disparaissent lentement. Un éclairage plus froid dessinant une légère diagonale dans l'espace accompagne ce segment.

(5 – Voir la présence des chaussures dans la description #1.)

6 – L'emplacement des protagonistes demeure inchangé.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Pour sortir de la chaussure, le premier bras semble être tiré brusquement par un fil attaché au coude. Une fois debout, l'animalité disparaît et le corps, redevenant un moment plus souple, retrouve sa figure humaine. Lorsqu'il pénètre dans les chaussures, le corps se métamorphose à nouveau et se met à voyager entre différents états. L'ouverture du corps en grand plié donne une impression d'écartèlement, comme si quelque chose tirait le corps vers des directions opposées. Il semble devenir à la fois homme en colère et chêne puissant. Quand nous observons ce mouvement, nous ressentons une grande force dans les jambes et les bras. Le contraste de l'exposition de l'intérieur des cuisses, des bras et du ventre dans l'ouverture fait naître simultanément une impression de vulnérabilité.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice imagine que les chaussures enfilées dans ses pieds (a) sèment en elle des

qualités guerrières et animales (b). Ces qualités contaminent les pieds (a), puis les jambes (a), le bassin (a) et le haut du corps (a) dans un imperceptible déplacement de vague. L'actrice imagine aussi qu'un personnage (b) contenu dans les chaussures s'insère en elle dans ce même mouvement de vague des pieds à la tête et à la pointe des doigts (a). Ce personnage plus imposant qu'elle (b), l'actrice l'imagine qui gonfle en elle, poussant de l'intérieur sur les parois de son corps (a). C'est sous cette pression que son corps se déforme et bouge en s'élargissant (d) puis qu'il se remplit de colère (c). L'actrice imagine des racines (b) prolonger ses jambes (a) dans le sol. Ses bras (a), elle les imagine devenir des cordes (b). Elle forme des nœuds (b) dans toutes ses articulations (a). Elle laisse une énergie horizontale (b) la traverser, sortant de ses genoux (a), de ses poignets (a) et de ses coudes (a). L'actrice imagine aussi des fils (b) attachés à ses membres (a) qui la tirent dans des directions opposées (b). Cette ouverture fait naître dans le personnage un état de grande vulnérabilité (c) qui s'ajoute au sentiment de colère. Le personnage veut combattre et en même temps, il veut tout abandonner (d).

4b : « La recherche »

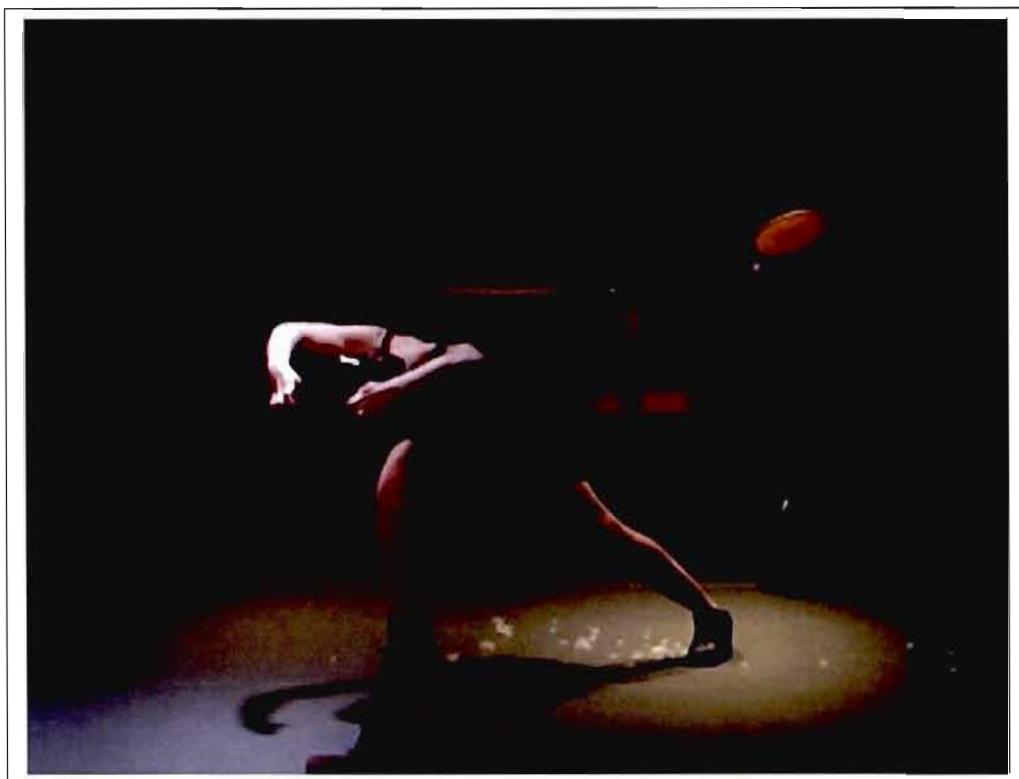


Figure 4.11 Geneviève Martin dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage penche le torse jusqu'à avoir le dos plat et le visage vers le sol, en gardant les jambes en seconde pliée. Dans cette position, il étire les bras vers le devant à partir de la tête. Il fait ensuite un pas en joignant puis écartant les genoux toujours pliés. Il poursuit le mouvement des bras au-dessus de la tête.

2 – 3 – 4 – 5 – L'action et l'emplacement des musiciens, l'ambiance sonore, l'éclairage et l'utilisation des objets sont les mêmes qu'au segment précédent.

6 – Seul le personnage de la jeune femme se déplace lentement vers le côté jardin de la scène.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Dans le passage rapide de la position d'écartèlement à celle-ci, le torse se relâche avec la tête vers le sol et les coudes montent légèrement vers le plafond. Pour une fraction de seconde, il semble que le corps s'abandonne au support de fils attachés à ses coudes. Un bref repos se fait sentir. Les bras qui s'allongent à l'horizontal donnent l'impression qu'ils sortent quelque chose de la tête (des bois de cervidés, une parure démesurée ou des cheveux). En même temps, ils semblent chercher à agripper quelque chose d'invisible dans l'espace.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice investit ses bras (a) et ses jambes (a) d'une force animale (b). Elle imagine le haut de son corps (a) devenir à la fois orignal (b) et méduse (b). Ses bras (a) deviennent des bois vivants (b) et des serpents (b) entourant la tête. Elle imagine aussi que des yeux (b) sont au bout de ses doigts (a) et qu'ils cherchent quelque chose dans l'espace. Le personnage est prêt à attaquer (c) l'ennemi qu'il cherche à situer dans l'espace (d).

4c : Alternance

Le personnage relève le torse et revient à la posture d'élargissement et d'écartèlement du début du segment. (4a)

Segment 5 : « La perte »

5a : « Cheval »



Figure 4.12 Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Les jambes se rapprochent l'une de l'autre et les bras reviennent près du corps qui s'élève en se raidissant. Poings fermés, les mains, effectuant des rotations et des frottements, reprennent un mouvement de ruade au ralenti. Le personnage, en faisant un pas de côté, retire son pied d'une des chaussures.

2 – 3 – L'action des musiciens et l'ambiance sonore sont les mêmes qu'au segment précédent.

4 – L'éclairage reste froid sur l'actrice, mais ne dessine plus de diagonale. Il se

localise presque en douche au-dessus d'un amas de plumes près duquel se tient l'actrice.

5 – La jeune femme retire une des chaussures. Un amas de plumes apparaît.

6 – L'emplacement des musiciens reste inchangé. La jeune femme est maintenant au côté cour de la scène, près du percussionniste.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

La peau semble se rétrécir à nouveau et compresser les muscles et les os du corps. Les mouvements de mains, de bras, d'épaules et parfois de tête évoquent l'image du cheval au pas. Le bas du corps et les jambes, restent humains. Le corps de l'actrice évoque une sorte de centaure inversé.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice imagine son torse, ses bras et sa tête (a) devenir cheval (b). Dans ses bras et ses mains (a), elle intériorise des images de pattes, de sabots, de nœuds musculaires et de ruades (b). Le personnage garde l'esprit combattant (c), mais contenu (c) : il contrôle de plus en plus ses mouvements et ses décisions (d). L'actrice investit son corps (a) de l'image de l'hiver (b) qu'elle laisse dériver vers des images secondaires qui se forment par analogie : le cassant du froid, de la glace, l'immobilité, l'engourdissement, le minimalisme et la lenteur des mouvements provoqués par cet engourdissement (b). Une rigidité psychologique (c) envahit le personnage et le ralentit dans son désir d'avancer (d).

5b : « Vieillard »



Figure 4.13 Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage fait un pas de côté. Lors du transfert de poids, son corps se ramollit et s'affaisse sur lui-même : les mains pendent, la bouche s'ouvre, les vertèbres du cou s'écrasent, le dos s'arrondit, la poitrine se creuse, le bassin bascule vers l'arrière et les genoux se plient. La tête dodeline doucement sur le cou. Les lèvres bougent.

2 – 3 – 4 – L'action des musiciens, l'ambiance sonore et l'éclairage sont les mêmes qu'au segment précédent.

5 – La jeune femme retire la seconde chaussure. L'amas de plumes reste inchangé. Le percussionniste joue avec un carillon de verre pour faire résonner les bols.

6 – L'emplacement des protagonistes demeure inchangé.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

L'affaissement du corps de l'actrice donne l'impression d'un vieillissement soudain du personnage. Le personnage semble murmurer quelque chose.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

Dans son parcours imaginaire, l'actrice conserve l'image de l'hiver (b) et la transforme. Elle fait fondre la glace et la laisse couler (b) sur son ventre, sa nuque, ses mains, le long de sa colonne vertébrale (a). L'hiver devient vieillesse et mort (b). L'actrice imagine exhaler de sa bouche (a) son dernier souffle sous la forme d'un tissu (b) dont la matérialité écarte les lèvres. L'actrice imagine son nez (a) se frotter sur un morceau de soie (b). Le courage du personnage diminue (c). Dans un état de relâchement avoisinant le bien-être (c), le personnage s'abandonne à la mort qui vient (d).

5c : Alternance

Dans un dernier élan, le personnage revient à la position du corps raidi avec le mouvement de ruade au ralenti (5a) et ramène les chaussures ensemble. Il retourne à la posture du corps ramolli et vieilli (5b) pour retirer la seconde chaussure.

Segment 6 : « Multiples présences »



Figure 4.14 Geneviève Martin et Patrick Graham dans le spectacle *Reliques*, photo tirée de la vidéo du spectacle.

Parcours objectif :

1 – actrice 2 – musiciens 3 – musique 4 – éclairage 5 – objets 6 – espace

1 – Le personnage termine en position droite. Le torse et la tête sont immobiles. Les bras poursuivent leur mouvement de torsion et de ruade au ralenti pendant que les jambes retrouvent les piétinements saccadés du début du deuxième segment.

2 – L'action des musiciens demeure inchangée.

3 – La flûte s'éteint lentement. Les percussions diminuent jusqu'à devenir inaudibles.

4 – 5 – 6 – L'éclairage, l'utilisation des objets et l'emplacement de tous les protagonistes demeurent les mêmes qu'au segment précédent.

Parcours subjectif externe :

Impressions générales

Opposés à la quasi-immobilité du torse et de la tête, les bras, toujours en mouvement de torsion, sont habités par une présence étrangère. Les bras semblent ne pas appartenir au personnage. Ils sont devenus des êtres autonomes, dissociés du corps qui les supporte.

Le carillon suspendu entre les doigts du percussionniste fait écho au corps de l'actrice dont le torse et la tête semblent aussi suspendus à des fils invisibles.

Parcours subjectif interne :

(a) locatif (b) qualitatif (c) psychologique (d) comportemental

L'actrice suspend sa tête et son torse (a) à un fil imaginaire (b). Sa concentration se divise ensuite entre ses bras et ses jambes. Elle investit ses bras (a) de l'image des nœuds (b) utilisée dans le quatrième segment (« L'écartèlement »). Elle investit ses jambes (a) de l'image des cassures et dislocations (b) utilisée dans le deuxième segment (« L'effritement »). Le personnage de la jeune femme s'absente (c). L'actrice l'isole dans son torse et sa tête. L'actrice imagine le reste de son corps possédé (d) par deux personnages masculins qui la divisent.

4.5 Analyse des descriptions

Les descriptions élaborées dans la section précédente (et le langage scénique qu'elles sous-entendent) offrent deux voies possibles d'analyse : une analyse de la forme du discours et une autre de ses éléments constitutifs. L'analyse des aspects formels du discours sera utilisée comme indicateur du processus inconscient de création de l'auteur de la thèse. Elle apportera aussi une information sur l'état d'esprit et les valeurs du créateur lors de la création. L'analyse des éléments constitutifs du discours se portera garante de l'importance de certains de ces éléments dans le processus de création de l'auteur de la thèse. Elle permettra aussi de mettre en ordre de priorité ces éléments entre eux. Nous identifierons donc les éléments qui se manifestent le plus fréquemment dans les descriptions. Ce type d'analyse « se fonde sur l'hypothèse qu'une caractéristique est d'autant plus fréquemment citée qu'elle est importante pour le locuteur. » (Quivy et van Campenhoudt, 1988, p. 218) En fin de section, nous synthétisons les données recueillies en un résumé exposant le processus de création derrière ces deux spectacles.

4.5.1 Analyse de la forme du discours

L'utilisation des catégories « objectif », « subjectif externe » et « subjectif interne » (art. 4.3.4 et 4.4.4), dans la description de notre parcours créateur, reflète la structure générale de notre processus de création : de l'imaginaire au réel, en passant par l'impression vécue. Leur enchaînement dans la création organise les territoires corporels à investir jusqu'à l'aboutissement des signes externes.

Cette division nous rappelle les trois éléments de la pratique théâtrale de Zeami dont parle Larry Tremblay dans son livre *Le crâne des théâtres* (1993). « Dans la pratique de notre art, on rencontre les trois éléments peau, chair, os. Mais les trois ne se

trouvent jamais réunis. » (Zeami dans Tremblay, 1993, p. 19) Le parcours subjectif interne de nos descriptions devient l'os, couche interne la plus profonde. Le parcours subjectif externe devient la chair, couche intermédiaire. Le parcours objectif devient la peau, couche de l'image perçue. Comme l'écrit Larry Tremblay, ce sont « trois styles, donc, qui renvoient à trois différences, à trois lieux du corps, à trois épaisseurs, à trois modes d'utilisation. » (1993, p.21) « Seul le troisième est visible mais l'effet réel de son style (le charme subtil) ne peut être efficace que si les deux autres, invisibles, ont préalablement été impliqués. » (1993, p. 20) Ces trois territoires, comme l'explique Tremblay, ne se trouvent que très rarement *vécus* en même temps. Lors de la construction du corps scénique, la concentration de l'artiste passe de l'un à l'autre, en suivant un ordre défini.

L'utilisation de ces trois lieux (eux-mêmes divisibles) dans nos descriptions montre que nous habitons notre corps sur scène par fragments. Nous investissons des territoires corporels spécifiques entre lesquels nous voyageons selon un parcours déterminé. L'agencement de plusieurs de ces parcours forme le corps scénique qui semble alors se réaliser par déconstruction du corps de l'artiste sur scène.

Dans chaque description, l'utilisation faite du langage (vocabulaire, ponctuation, ordre des mots, style, longueur des phrases ...) indique nos tendances naturelles de création. Les descriptions ont été corrigées et retravaillées, mais elles révèlent encore des automatismes. Ces mécanismes personnels se présentent sous les formes suivantes : mettre trop d'informations et de détails dans une phrase, construire des phrases longues à compartiments interchangeables, faire des inversions, juxtaposer des reformulations de phrases, décomposer et recomposer des séquences de texte en leur donnant des sens différents, utiliser la répétition et des formulations poétiques.

La structure de notre écriture indique que nous nous positionnons dans l'entre-deux et favorisons un processus dirigé par l'hésitation entre des choix multiples. Ceci fait

ressortir notre désir de rester en passage entre les éléments qui composent notre création. La structure montre aussi une volonté de garder le sens ouvert et de rester en suspension entre plusieurs possibles. Cette position de l'entre-deux et son processus d'hésitation peuvent lancer l'artiste sur la voie d'une création fertile ou, au contraire, le maintenir dans l'indécision. L'artiste utilisant ce processus, qui ouvre l'éventail des choix possibles, doit s'astreindre à prendre des décisions à l'intérieur de ces possibilités.

Notre façon de manier le langage scénique (types de mouvement et rythmes privilégiés, parties du corps sollicitées, agencement des séquences gestuelles...) donne aussi des indices sur notre processus créateur. À la lecture des descriptions du mouvement créé pour les spectacles *Urnos* et *Reliques*, nous remarquons des tendances précises. Nous aménageons des suspensions et des pauses à travers le mouvement. Nous utilisons la lenteur et la quasi-immobilité qui nous maintiennent dans un équilibre précaire. Nous engageons le corps dans des torsions, des oppositions, des contractions et des flexions. Nous le décentrons. Nous le rendons étrange. Nous favorisons le rythme en saccade, le tremblement, l'hésitation. Nous utilisons la fluidité, la continuité et la rondeur du mouvement, mais toujours en tension. Nous déconstruisons le corps et isolons ses parties. Nous localisons précisément l'impulsion du mouvement. Nous soutenons le mouvement par l'image mentale et la qualité énergétique. Nous favorisons l'investissement des bras, des jambes et du haut du torse. Le visage est souvent effacé.

Le déséquilibre et la quasi-immobilité nous placent hors des codes de la danse, hors de la norme attendue. Ils nous positionnent dans l'erreur donc, dans l'imperfection et la défaillance. Dans cet état de vulnérabilité, le corps s'offre à ce qui l'entoure et aux possibilités de transformation que cet environnement peut lui offrir. « [...] le danseur, à maintenir un équilibre précaire, vacille légèrement : ce corps s'accommode du vent et se prête à toute modification en réponse au milieu ambiant [...] » (Goda, 1985, p. 75) Les différentes façons de transformer le corps scénique (déformation, torsion,

dislocation, opposition, tension, décentrement, saccade, hésitation), en offrant de nouveaux points de vue sur le corps et sur le monde, mettent en branle des forces nouvelles et inattendues. Celles-ci amènent au dépassement de ses limites. Elles font effleurer le mystère du vivant, voire le sacré. Dans ce processus de transformation, tout mouvement ou état étant soutenu par des images mentales et des qualités énergétiques tirées du monde, la distinction entre l'intérieur et l'extérieur du corps s'estompe. De nouveaux types d'échanges sont favorisés entre le corps et son environnement. Comme dans le butô de Hijikata, il y a création d'un nouveau schéma corporel plus vague et plus large qui englobe le monde. Dans notre création, l'investissement du corps selon des territoires distincts favorise une construction du corps scénique par dislocation. L'accent mis sur les bras et les jambes montre un désir d'accueillir, d'aller vers, de rejoindre le monde et l'autre. La flexion de ces membres dénote une solidité face aux situations imprévues et à l'environnement extérieur. En position de flexion, le corps est prêt à répondre aux changements qui surviennent autour de lui et en lui. Le visage, n'étant que rarement sollicité, ne s'offre plus comme le lieu privilégié de l'expression, de l'émotion et du contact avec l'extérieur. Il garde l'identité intime en partie voilée au profit des multiples identités construites et dévoilées par le reste du corps.

4.5.2 Analyse des éléments constitutifs du discours

Dans la composition des corps scéniques d' *Umos* et de *Reliques*, l'artiste a une forte tendance à fragmenter le corps. La fragmentation se fait sentir dans le choix des images, du vocabulaire gestuel, des rythmes d'exécution et de la structure même des segments étudiés. Dans les descriptions, nous avons dénombré 37 expressions et mots utilisés pour parler de cette fragmentation du corps. (Par exemple : disloqué, désarticulé, déformé, divisé, brisé, saccadé, opposé, écartelé, effritement, cassant, commence à perdre...)

Nous voyons aussi ressortir la notion d'animalité. Elle apparaît dans les images intérieures utilisées pour nourrir le mouvement et l'état des personnages. Dans les descriptions, nous avons dénombré 25 mots et qualificatifs liés à l'animalité. (Par exemple : grenouille, poisson, bouc, méduse, reptile, cheval, serpent, orignal, sabot, patte, insecte, centaure, capricorne, animal, ruade, au pas, rampant...) La notion d'animalité est aussi présente dans certains choix d'éléments de costumes et d'accessoires scéniques : la parure de cornes dans *Urnos* et les plumes dans *Reliques*.

D'autres formes d'altérité nourrissent la construction des deux corps scéniques observés. L'artiste élabore des parcours internes composés de qualités énergétiques et d'images mentales (autre qu'animales) semblant transformer le corps et sa manière d'évoluer dans l'espace. Dans les descriptions, nous avons dénombré 38 phrases décrivant ces parcours d'énergies et d'images mentales. (Par exemple : « l'artiste visualise l'effritement de son corps », « elle incorpore l'image d'une falaise qui s'érode », « le ventre est comme une plaie ouverte, extrêmement molle », « une énergie lourde et sombre », « comme un tissu », « installe dans ses jambes une énergie forte et calme », « imagine les effets de toutes les aspérités et de la résistance de la pierre d'abord sur son pied », « imagine son corps se souder au bord rocheux et devenir de la pierre »...)

Dans les deux tableaux analysés, le corps de l'artiste entre dans un processus de transformation alimenté par les notions préalablement citées. Dans les descriptions, nous avons dénombré 29 sections faisant état de ces transformations corporelles. (Par exemple : « des bâtons de bambous articulés à la parure de cornes du personnage touchent le sol et semblent devenir des pattes (de crabe ou d'araignée) qui marchent en supportant la tête », « l'actrice imagine son corps devenir une statue imposante et rigide », « le tissu dans la bouche [...] évoque le sang et le nouveau-né », « sa tête flotte comme une bouée au bout de la corde de sa colonne

vertébrale », le haut du corps est « comme un vêtement suspendu à une corde à linge », « elle imagine le haut de son corps devenir à la fois orignal et méduse » ...)

La transformation semble être la notion qui chapeaute toutes les autres. En effet, la transformation se produit à l'aide de parcours d'énergies et d'images mentales qui, en altérant les repères internes ou externes de l'artiste, modifie le corps scénique. Les qualités favorisées par l'artiste dans ces parcours d'énergies et d'images mentales sont le plus souvent des qualités évoquant l'animalité et la fragmentation. À travers ce processus de transformation s'esquisse un nouveau schéma corporel élargi qui inclut le monde.

Il y a dans notre langage scénique une redondance des thèmes de l'étrangeté, de l'imperfection, du double, de la mort et de l'animalité. Ce langage est aussi soutenu par un désir de transformation et de renversement des choses, un désir de mettre le dedans dehors et le dehors dedans. Ces choix de création indiquent un désir de nous placer en dehors de toute normalité, dans la différence et l'altérité. En nous donnant un point de vue autre sur le monde, ce positionnement nous donne le pouvoir de modifier notre être et notre environnement.

4.5.3 Synthèse explicative des données recueillies

Notre processus de création implique une transformation corporelle qui se réalise à travers des altérations successives du corps sur scène. Cette transformation est rendue possible par la création d'un nouveau schéma corporel qui, en devenant plus vague et plus large, englobe une part de son environnement donc une part d'altérité. Le corps scénique ainsi ouvert est gardé en passage entre des états admettant l'autre. Dans notre création, cet autre prend souvent les couleurs de l'animalité. La position de l'entre-deux en impliquant différence, anormalité et imperfection, donne accès à une part d'invisible et à une forme de sacré.

Notre processus de création est de l'ordre de la dissection. Il est analytique plutôt que synthétique. La construction du corps pluriel scénique se réalise par dislocation du corps de l'artiste sur scène. Comme dans l'anatomie, elle passe par la séparation du tout en parties. Nous créons le corps scénique de nos spectacles sous forme d'une « anatomie ludique » (Tremblay, 1993, p. 19) : une anatomie imaginaire « qui, sans cesse au travail, réorganise le corps. » (Tremblay, 1993, p. 25) Notre corps pluriel scénique est une représentation du corps analysé révélant sa structure sous la forme d'un paysage dont les éléments sont tour à tour mis en lumière. « Jouer est une succession de décisions qui se font au sein d'une anatomie mobile. La pointe extrême de la concentration de l'acteur est un marqueur qu'il déplace, créant sans cesse du locatif : centres, sources, repères qui ne sont rien d'autre que les points de vue successifs que le corps scénique prend pour produire la visibilité du personnage. » (Tremblay, 1993, p. 21)

4.6 Articulation des résultats de l'analyse des extraits d'*Urnos* et de *Reliques* avec les pratiques artistiques observées en début de recherche

Il semble important ici de faire résonner les résultats de cette analyse avec les pratiques de Tatsumi Hijikata, Matthew Barney et Björk exposées plus haut (sect. 2.2). À travers cette articulation, nous pouvons identifier des éléments communs : la fascination devant le vivant, l'impermanence du corps scénique, l'animalité, la rencontre et la transformation.

4.6.1 La fascination devant le vivant

Le mouvement du vivant et la possibilité de son dévoilement fait naître une fascination qui conduit les artistes des pratiques observées dans une recherche sur le corps par le corps. « I was thinking [...] about the kind of stories that nearly take

place within the body, the kind of action films that were going on inside a body or an abstracted body. » (Barney, 2000) Il y a un désir de pénétrer le corps en marche, d'en observer le fonctionnement pour ensuite reconstruire ce corps dans l'imaginaire. Cette fascination devant le vivant renvoie presque au sacré par le sentiment de dépassement et de grandeur qu'elle soulève chez les artistes.

La fascination naît par moment du paradoxe de la vie qui montre beauté et violence se manifestant ensemble. Le sublime et la cruauté font partie du vivant même, et donc de l'être humain. Laideur, handicap, mutilation, malformation, maladie, faiblesse... beauté, harmonie, santé, naissance, croissance, force... avancent parfois de pair. Dans son *Cremaster 3*, Barney exhibe un corps d'athlète tout en exposant une bouche en apparence mutilée (figure 2.4). Il nous confronte aussi au mannequin Aimée Mullins dont le corps d'une grande beauté est réellement amputé du bas des jambes. Dans la vidéo de la chanson « Pegan Poetry », il y a contrepoint entre la délicatesse du vêtement porté par Björk et la violence des « piercings » qui maintiennent le vêtement à même la peau de la chanteuse (figure 2.9). Dans notre pratique, l'image mentale à la source du mouvement est souvent opposée au mouvement lui-même. Dans le segment 3 (« L'accouchement ») du spectacle *Urnos*, le mouvement lent et continu du personnage tirant un tissu rouge avec sa bouche est soutenu par une image mentale violente. L'artiste imagine en manipulant le tissu qu'elle « tire sur un morceau de viande crue à la place du tissu : un muscle résistant au déchirement. » (art. 4.3.4, p. 76)

4.6.2 L'impermanence du corps scénique

Dans toutes les pratiques observées, le corps scénique est maintenu dans la précarité. Il est toujours sur le point de se perdre dans l'égarement de ses référents ou dans l'effondrement de ce qui semblait le définir précisément. Le schéma corporel de l'artiste s'ouvre et devient poreux. Dans notre pratique, nous changeons

fréquemment les images mentales qui stimulent états et mouvements pour déstabiliser le corps en altérant ses repères dans le monde. Dans le segment 2 (« L'effritement ») du spectacle *Reliques* (art. 4.4.4, p. 91), l'artiste ne considère plus ses jambes comme des jambes, mais comme des rochers qui s'érodent et se brisent.

Dans cette précarité, le corps, impermanent et instable, se déconstruit pour se reconstruire autrement sans jamais se réaliser totalement. Dans *Urmos*, notre corps en scène n'est ni tout à fait statue, ni tout à fait bouc, ni tout à fait femme. Dans la vidéo de la chanson « Cocoon », le corps scénique de Björk n'est ni tout à fait larve, cocon ou femme. Dans les performances de Hijikata, il n'est ni le corps du vivant, ni celui du mort. Il n'est pas non plus tout à fait humain ou tout à fait animal. Dans les œuvres de Barney, les corps scéniques ne sont ni tout à fait monstres, ni tout à fait humains. Chacun de ces corps scéniques adopte une identité multiple qui intègre des éléments du monde. Ces éléments sont révélateurs de certaines facettes de la nature profonde du corps et du vivant.

Ce maintien dans la précarité du corps sur scène implique une grande rigueur physique à laquelle participent la contrainte, la précision et le détail corporel. Toujours en alternance et en tension entre des éléments différents, voire opposés, le corps n'est jamais au repos. Plusieurs formes de butô exigent du corps une tension extrême qui le fait osciller entre des états différents. Certains exercices développés par Min Tanaka et Akaji Maro (fondateur du Dairakuda-kan), par exemple, amènent le corps au bord de l'épuisement afin de faire tomber les résistances et ainsi créer l'ouverture nécessaire à la création. L'utilisation d'éléments extérieurs, comme les prothèses chez Barney et des objets dans nos créations, devient une contrainte dans la création et l'exécution du mouvement. Dans le tableau « À pied d'animaux » du spectacle *Reliques*, les propriétés des chaussures – leur rigidité, leurs semelles glissantes, le fait qu'elles soient trop grandes et faites pour un homme – influencent

la création d'états et de mouvements chez l'artiste qui les manipule. L'objet en contact avec le corps lui impose ses qualités.

La précision et le souci du détail tiennent de l'ordre de la dissection. Dans notre pratique et dans celle du butô, cette précision se manifeste dans son pendant minimaliste puisque l'artiste doit « jouer du muscle » dans l'infiniment petit. (Nous pourrions même dire qu'il « joue de l'os ».) En touchant le quasi imperceptible par la construction de chemins énergétiques et imaginaires, le corps donne accès à une part d'invisible. Dans le segment 1 (« La contemplation ») du spectacle *Reliques*, le corps de l'artiste semble immobile. « Pendant tout le morceau musical, soit environ deux minutes, le personnage ne fait que soulever au ralenti un talon et une épaule. » (art. 4.4.4, p. 89) « L'actrice imagine être au bord d'un précipice. Immobile, elle imagine son corps se souder au bord rocheux et devenir de la pierre. Elle localise d'abord cette image de la pierre dans ses pieds [...] puis elle laisse monter la rigidité [...] » (art. 4.4.4, p. 90) Le corps scénique communique ainsi un état intérieur. Chez Matthew Barney et chez Björk, la précision et le souci du détail apparaissent plutôt dans l'exubérance de certains ajouts : les prothèses que l'un fusionne à ses corps scéniques et les altérations numériques que subit le corps de l'autre dans ses vidéos ou sur ses photos.

4.6.3 L'animalité

Dans toutes les pratiques étudiées, il est étonnant de voir transparaître l'animalité dans l'humanité des figures scéniques créées (autant dans les formes visuelles que les inspirations imaginaires). Chaque artiste semble être attiré par des formes naturelles et animales, voire par quelque chose d'instinctif et d'impulsif. L'animalité s'y déploie comme une « évolution à rebours. Une régression vers les couches profondes de l'être. » (Aslan, 2002, p. 238)

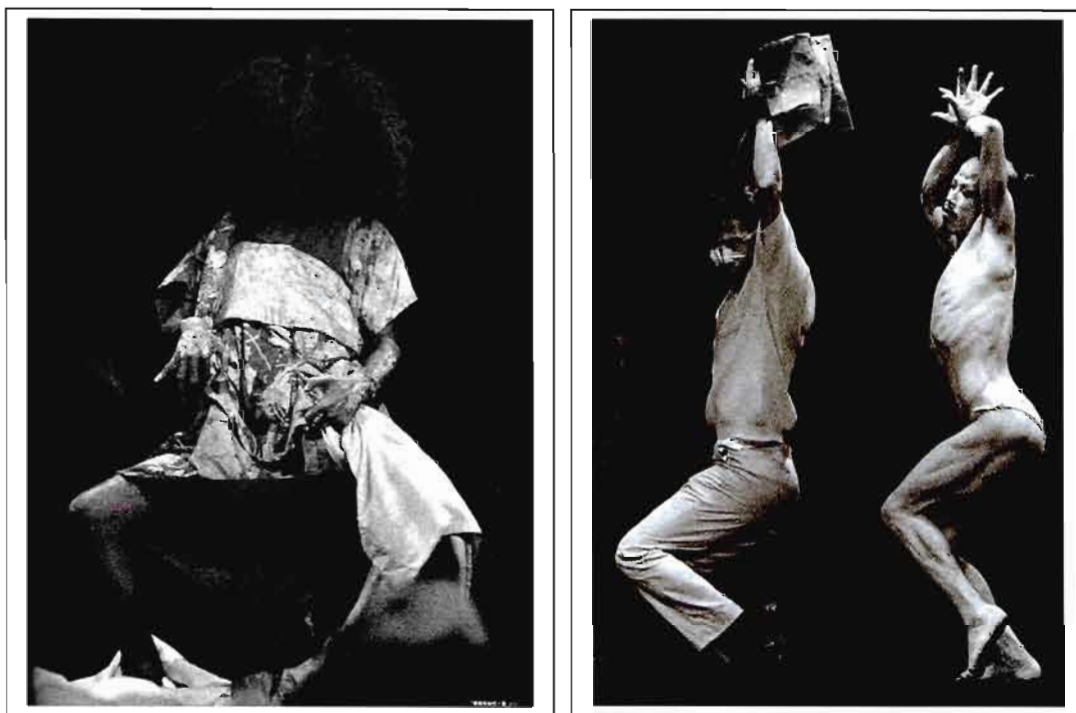


Figure 4.15 Tatsumi Hijikata dans le spectacle *Hijikata Collection* en 1970, et lors d'une répétition du spectacle *Hosotan* (« L'histoire de la variole ») aux côtés de Koichi Tamano, en 1972.

Dans ses spectacles, Hijikata adopte un bestiaire gestuel à travers lequel le corps tente de retrouver quelque chose des pattes, des parures et des postures animales (figure 4.15). Chez Barney, nous retrouvons l'animalité à travers les prothèses, les costumes et les maquillages (figure 2.4). Dans nos créations, sa présence se manifeste dans l'imagerie mentale utilisée, la gestuelle développée (figures 4.12 et 4.13) et parfois dans le costume ou les accessoires arborés (figures 4.1 à 4.8). Dans le segment 5a (« Cheval ») du spectacle *Reliques*, « l'actrice imagine son torse, ses bras et sa tête devenir cheval [...] Dans ses bras et ses mains, elle intériorise des images de pattes, de sabots, de nœuds musculaires et de ruades. » (art. 4.4.4, p. 100) Dans le segment 2 (« Avancée reptilienne ») du spectacle *Urnos*, en plus du costume qui renvoie à l'image du bouc, « l'actrice imagine son corps devenir reptile [...] un instinct animal remplace la pensée rationnelle [...] » (art. 4.3.4, p. 73)

Par définition, l'animalité tient lieu à la fois de l'ensemble des « caractères propres à l'animal » (Larousse, 2000) et de la « partie animale de l'être humain » (Rey, 1993). Le terme est dérivé de *animalitas* qui est le « caractère de l'être pourvu d'une anima (un souffle vital) » (Robert historique, 1998) donc qui est le caractère de ce qui est animé ou vivant par rapport à ce qui est inanimé ou non vivant. L'animalité est à la fois *dans* l'humain, puisque l'humanité implique nécessairement l'animalité, et *hors* de lui puisque l'animalité désigne l'animal comme ce qui n'est pas humain.

Comme l'explique Agamben (2002), l'homme est *physis* et *logos*, c'est-à-dire qu'il est un animal conscient du monde qui l'entoure. Il capture le monde par sa conscience pour le saisir. L'animal, étant seulement *physis*, n'a pas cette conscience du monde. Il ne capture pas le monde qui l'entoure. Il est plutôt totalement capturé par son milieu. L'animalité est « pur abandon » (Agamben, 2002, p.121) au monde. Pour que l'homme touche à son animalité, ou du moins s'en rapproche, il doit suspendre son *logos*, soit la conscience qu'il a du monde. À travers ses impulsions et ses instincts, il expérimente alors, dans ce « pur abandon », l'animalité comme événement. Comme la suspension de la raison n'est jamais permanente ou totale, l'homme vit alors sa réalité dans une oscillation entre son humanité et son animalité.

C'est cette animalité comme événement qui est développée dans les pratiques étudiées. L'animalité y est vécue comme un moment éphémère et imprévisible où quelque chose d'inattendu fait irruption dans le corps scénique. Quelque chose qui éveille l'instinct de survie (courir ou combattre) distillé chez l'humain d'aujourd'hui dans un sentiment de stress permanent, sans modulation. L'animalité apparaît dans ces pratiques artistiques pour mettre en tension le corps dans un mouvement d'alternance entre volonté et abandon, raison et instinct, logique et impulsivité.

La présence de cette animalité traduit aussi le désir d'accéder au mystère du corps. En rejoignant les forces profondes qui animent l'humain, les images animales « forment des identifications partielles de l'homme; des aspects [...] de sa nature

complexe; des miroirs de ses pulsions profondes, de ses instincts domestiqués ou sauvages. » (Chevalier, 1994, p.48) Dans les pratiques observées, l'accès à ces forces profondes semble donc se concrétiser par l'entremise d'une régression du corps scénique vers les stades fœtal et animal, voire cellulaire et moléculaire. Dans le segment 4 (« Les métamorphoses ») du spectacle *Reliques*, l'artiste construit son corps scénique en s'investissant d'images esquissant cette régression. « L'actrice imagine [...] qu'un personnage contenu dans les chaussures s'insère en elle. [...] L'actrice imagine des racines prolonger ses jambes dans le sol. Ses bras, elle les imagine devenir des cordes. [...] Elle imagine le haut de son corps devenir à la fois original et méduse. Ses bras deviennent des bois vivants et des serpents entourant la tête. » (art. 4.4.4, p. 96-97) L'artiste passe ainsi à travers les stades humain, animal et végétal. L'artiste active par l'imaginaire une régression intérieure continue et imperceptible pour modifier son corps scénique. Dans le *Cremaster 4*, la créature mi-chèvre mi-humaine de Barney effectue une sorte de retour dans l'utérus maternel. Elle pénètre dans une caverne qui devient un tube organique rempli d'une substance gluante. Dans ses spectacles, Hijikata retourne souvent à la position fœtale (figure 2.2) rappelant autant la naissance et l'enfance que le corps vieilli et la mort. Le corps scénique en régression s'écarte de toute norme établie. Il marque un écart, une irrégularité. Il devient une anomalie puisqu'il adopte un caractère instable dû à son oscillation entre différents états. Le corps normal étant vécu comme un corps réalisé, voire achevé, le corps anormal, ou vécu comme anomalie, représente donc un corps resté dans l'inachèvement et l'imperfection. Il est un corps en passage. Cette déviation par rapport au connu, par rapport au sens perçu *a priori* du corps, laisse entrevoir d'autres réalités corporelles possibles. Elle étend l'expérience corporelle de l'artiste et du spectateur en offrant différents points de vue sur le corps.

Le difforme, l'anormal, le différent et le souffrant (soit des figures de l'étranger) sont aussi des figures donnant accès à des couches corporelles secrètes. Dans certaines pratiques de butô, le spectateur est témoin d'une dégénérescence du corps scénique. Le corps s'affaiblit et s'affaisse, se tend et se tord, mais demeure toujours dans des poses qui hésitent entre des pôles de la normalité. Dans notre propre

pratique, nous adoptons aussi cette posture de l'hésitation pour faire apparaître le corps dans un écart. Dans le segment 5 (« La perte ») du spectacle *Reliques*, l'artiste alterne entre deux états corporels : une érection et un affaissement du corps. À certains moments, « l'actrice investit son corps de l'image de l'hiver qu'elle laisse dériver [...] : le cassant du froid, de la glace, l'immobilité, l'engourdissement, le minimalisme et la lenteur des mouvements provoqués par cet engourdissement. Une rigidité envahit le personnage et le ralentit dans son désir d'avancer. » (art. 4.4.4, p. 100) À d'autres moments, « dans son parcours imaginaire [...] elle fait fondre la glace et la laisse couler sur son ventre, sa nuque, ses mains, le long de sa colonne vertébrale. L'hiver devient vieillesse et mort. » (art. 4.4.4, p. 102) Le corps scénique créé reste hésitant entre ces deux pôles, ne les atteignant jamais totalement. Dans les pratiques de Barney et de Björk, l'anormal et le différent se présentent surtout par le biais de la mutilation (figure 2.9) et de la métamorphose radicale (figure 2.4). Le corps est torturé, brisé, blessé jusqu'à être méconnaissable. Ces figures de l'anomalie lancent l'artiste du corps pluriel scénique sur la voie de ses différences (blessures et imperfections). Celles-ci agissent alors comme des failles ouvrant des passages insoupçonnés vers la mémoire corporelle du vivant.

4.6.4 La rencontre et l'assemblage

Dans les pratiques observées, l'artiste va à la rencontre de l'autre et de sa différence pour se transformer. Au sein de son corps se produisent des collisions et des échanges entre des courants de pensée, des disciplines et des éléments du monde. L'art de Hijikata se construit, par exemple, de la rencontre des disciplines de la danse, du théâtre et de la littérature, ainsi que des philosophies traditionnelles japonaises et de la modernité occidentale (voir figure 2.3). Il provoque aussi des échanges entre le corps et ce qui l'entoure puisqu'il se nourrit d'une imagerie concrète puisée au monde, à sa part d'obscurité, de violence et de bestialité. L'art de Barney se fonde sur un imaginaire animal et mythique au croisement de disciplines telles que les arts visuels, la performance, le cinéma et la biologie. Dans notre

pratique, un dialogue se crée entre notre corps et les disciplines du butô, de l' « anatomie ludique » (Tremblay, 1993, p.19), de la poésie et de l'installation-performance. Des qualités et des éléments du monde (voir les « parcours subjectifs internes » art. 4.3.4 et 4.4.4) ainsi que les univers et courants de pensée des co-créateurs, de certains théoriciens et d'autres artistes, entrent aussi en dialogue avec notre corps sur scène.

Stimulé par ces nombreuses rencontres, un travail de réassemblage s'organise au sein de ces pratiques. Par le biais de nos créations, nous organisons autrement les fictions qui nous construisent, en éliminons et en ajoutons de nouvelles. Nous déconstruisons une partie de notre réalité corporelle et la reconstruisons en y insérant de nouveaux repères. L'assemblage que constituait notre corps, après son démantèlement, sa réorganisation et son réassemblage, devient le corps scénique singulier nécessaire au spectacle.

4.6.5 La transformation

Parce qu'ils n'adoptent jamais une identité unique et stable, les corps scéniques des pratiques observées semblent se transformer. Ces transformations corporelles, l'artiste les orchestre de différentes façons, soit de manière interne et minimale, voire quasi imperceptible, soit de manière externe dans toute leur exubérance et leur extravagance. Dans ce processus, l'artiste ne cherche pas à atteindre un état final, mais plutôt à demeurer en passage entre plusieurs formes et états différents le plus longtemps possible. Il désire créer un corps scénique composé d'une suite de transformations.

Pour créer ce corps scénique en transformation, l'artiste entre dans un processus d'altération du corps qui passe par sa fragmentation et sa recomposition constante. Cette dynamique de déconstruction et reconstruction est utilisée autant dans un

travail sur l'imaginaire du corps que dans un travail sur sa réalité physique. Dans *Urns* et *Reliques*, les reconstructions corporelles sont issues d'images mentales que nous localisons précisément dans le corps pour influencer son énergie puis ses muscles. Dans le segment 2 (« L'effritement ») du spectacle *Reliques*, « l'actrice visualise l'effritement de son corps. Elle divise d'abord son corps en deux hémisphères [...]. Dans la partie du bas, elle incorpore l'image d'une falaise qui s'érode et celle de fissures qui se créent dans la pierre. Elle imagine perdre une hanche, puis un genou et un pied qu'elle imagine remettre en place par moments. L'hémisphère corporel du haut, elle l'imagine comme un vêtement suspendu à une corde à linge qui se placerait, non plus au-dessus, mais à côté de l'hémisphère corporel du bas. L'actrice imagine son corps comme l'agglomération de parties disloquées et recollées. » (art. 4.4.4, p. 92) Le travail se fait dans l'infiniment petit pour donner une impression de transformation corporelle. Chez Matthew Barney, la transformation se joue dans la réalité physique apparente du corps, par ajout de prothèses, de costumes et de maquillage (figures 2.4 et 2.6). Dans la vidéo de la chanson « Pagan Poetry » de Björk (figure 2.9), c'est la réalité physique propre de la chanteuse qui est modifiée par l'acte du « piercing ».

Souvent disloqué, parfois autre, rarement un, le corps pluriel scénique apparaît comme un être mû par une volonté autre que celle de l'artiste qui le crée. Corps à l'identité plurielle, il offre ses parties comme autant de présences autonomes. Sa différence et sa défaillance possible ainsi que la maladresse et les erreurs de sa composition en font une exception. Celle-ci naît d'une dynamique du métissage qui ouvre une brèche au sein du mystère du vivant. Dans le chapitre suivant, nous identifierons les notions opératoires de cette dynamique.

CHAPITRE V

LES NOTIONS OPÉRATOIRES DE LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE

5.1 Éléments opérant dans la dynamique du métissage

Dans ce chapitre, nous synthétisons les éléments communs dégagés de l'analyse précédente. La synthèse met en lumière les notions de la dynamique du métissage qui favorisent l'émergence du corps pluriel scénique : la rencontre, l'assemblage maladroît, la transformation et l'ouverture du sens. (L'expression « assemblage maladroît » est construite à partir de celles de « mauvais assemblage » et de « montage maladroît » employées par Paul Ardenne (2001, p. 394).) Chaque notion est ici définie à partir des pensées de Nouss, Laplantine, Ardenne et Louppe, établies précédemment comme notre cadre théorique.

5.1.1 La rencontre

Le corps pluriel scénique apparaît par le biais de la rencontre d'un corps sur scène et de l'altérité : cet autre, à la fois distant et proche, qui dérange, trouble et transforme. Parce qu'elle « participe d'un jeu infini de transformations » (Nouss et Laplantine, 2001, p. 53), l'altérité incarne tout ce que le moi pourrait être ou devenir.

Un homme fait le projet de dessiner le monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux,

de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait. (Borges, 1971, p. 215; cité dans Nouss et Laplantine, 2001, p. 60)

L'artiste lancé à la rencontre de différents éléments (différentes altérités) en intègre des fragments : qualités de l'autre (humain, animal, minéral, objet), pré-sentis du monde. Une mémoire de l'autre se développe. Par un travail de réminiscence, l'artiste fait remonter des fragments de souvenirs pour les utiliser dans sa création comme une altérité qui peut le transformer. Cette altérité rend l'identité plurielle par une dynamique de porosité, où l'identité passe d'un territoire à un autre. L'artiste oscille entre son humanité et les qualités empruntées aux éléments rencontrés.

5.1.2 L'assemblage maladroit

Comme un musicien joue avec les notes d'une partition, l'artiste du corps pluriel scénique joue avec toutes les altérités rencontrées. Il commence par déconstruire en fragments ses expériences intériorisées. Tous ces fragments peuvent alors être sélectionnés, réorganisés puis assemblés de façon inattendue pour construire de nouveaux corps scéniques. Cet assemblage, comme le collage, « ne s'oppose pas à la réalité puisqu'il réutilise des matériaux préexistants [...], mais il crée aussi une nouvelle réalité par le maniement et la redistribution de ces éléments. Il est art de la métamorphose. » (Nouss et Laplantine, 2001, p.165) Cette reconstruction interne permanente donne lieu à une reconstruction externe du corps. En apparence, le corps est tout en opposition, en torsion, en proie à la segmentation. Il se construit comme un assemblage de parties isolées et autonomes. Sont ainsi mis en lumière des manques que l'artiste sera tenté de corriger par l'élaboration d'assemblages maladroits. En incitant au recommencement permanent de l'assemblage, cette maladresse invite à explorer de nouveaux territoires. La construction, toujours inachevée, s'ouvre « à la polysémie, au collage de significations. » (Nouss et

Laplantine, 2001, p.165) Le corps sur scène n'est jamais tout à fait lui-même, jamais exactement toutes les parties qui le construisent.

5.1.3 La transformation

En imposant une suite de déconstructions et de reconstructions, la rencontre et l'assemblage maladroit font devenir le corps scénique. Celui-ci est entraîné dans un glissement. Il ne subit pas une transformation, mais une suite continue de transformations imperceptibles. Se jouant des apparences, cette transformation plurielle privilégie « un jeu permanent d'apparitions et de disparitions. » (Nouss et Laplantine, 2001, p.408) Elle fragilise le réel.

La transformation impliquée dans l'émergence de corps pluriel scénique positionne le corps scénique hors de la norme. Elle entreprend une certaine déshumanisation qui fait adopter au corps scénique une posture de l'anormal. (Nous utilisons le terme « posture » parce qu'il renvoie à la fois à la situation du corps pluriel scénique par rapport à la normalité et à une attitude physique singulière du corps dans cette anormalité.)

À travers cette transformation, le corps pluriel scénique émerge dans l'écart entre ce qu'est le corps humain et tout ce qu'il pourrait être s'il s'éloignait de son humanité. Parce qu'elle le dévie de ce qui est accepté, la transformation permet d'appréhender le corps autrement. En donnant accès au corps imparfait et différent, elle permet de sonder le corps de façon plus large, puisqu'elle admet des formes et des états corporels normalement exclus.

5.1.4 L'ouverture du sens

Mixité composée de fragments hétéroclites et de failles entre ces fragments, le corps pluriel scénique émerge dans un écart entre le réel et l'imaginaire. Ce corps perd

son sens familier et produit une multiplicité de sens possibles. Il est pris dans une tension vers et dans une tension entre les choses (entre leurs sens). Le corps scénique se crée comme un espace poreux, ouvert à de multiples significations et interprétations.

Le corps pluriel scénique existe dans le partage et le passage : de soi à soi, de soi à l'autre, de soi à l'autre en soi. Évoluant dans la continuité, le corps pluriel scénique ne peut se fixer point par point. Il coule. Son sens reste indécidable et multiple. « Sur scène, nous, les spectateurs, voyons une figure [qui parle] d'un événement éphémère, d'une figure qui se défigure sans cesse. » (Ferrari, 2001, p.96) Le corps pluriel scénique est un corps flottant qui existe entre la construction et la destruction constante de son sens.

Investie de cette étape de réflexion et éclairée par de nouveaux repères théoriques, nous replongeons dans la création. La prochaine et dernière partie de cette thèse sera une évaluation de la place du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau* au sein de la présente recherche ainsi que de son apport à la théorisation du corps pluriel scénique.

TROISIÈME PARTIE

LA NOYÉE AUX HIRONDELLES – PETITS PAYSAGES SOUS LA PEAU :
UN PROCESSUS DE CRÉATION
FAVORISÉ PAR LA DYNAMIQUE DU MÉTISSAGE

CHAPITRE VI

BILAN DES RECHERCHES ET DES RÉFLEXIONS À TRAVERS LA CRÉATION DU SPECTACLE *LA NOYÉE AUX HIRONDELLES – PETITS PAYSAGES SOUS LA PEAU*

6.1 La place du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau* dans la recherche

Suivant une perspective du métissage, l'analyse du corps pluriel scénique de notre pratique et de pratiques communes a mis en lumière les notions opérant dans sa construction : la rencontre, l'assemblage maladroit, la transformation et l'ouverture du sens. Ensemble, ces notions définissent la dynamique du métissage développée dans la recherche.

Consciente de la présence de ces notions dans notre pratique, nous avons créé un nouveau spectacle : *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Ce spectacle a été conçu à partir du spectacle « Reliques », dont un extrait a précédemment été analysé. Certaines compositions musicales et certains passages gestuels ont été conservés, autour desquels nous avons élaboré de nouveaux tableaux. Lors de cette nouvelle création, une actrice s'est jointe à nous sur scène. La création a été réalisée, en partie, selon la méthode décrite dans l'article 3.4.2 de la présente thèse.

Alimentés par la recherche théorique, notre processus de création et notre pratique se sont transformés. Nous avons donc entrepris la création du spectacle *La noyée*

aux hirondelles... en adoptant un point de vue artistique différent. Ce spectacle montre ainsi l'impact de notre réflexion théorique sur notre travail d'artiste.

Le nouveau spectacle nous a fait expérimenter notre processus créateur de trois manières différentes. D'abord, lors de la création, nous avons été fascinée de retrouver les notions opératoires identifiées dans la précédente réflexion théorique. Ensuite, nous avons eu le plaisir d'utiliser certaines de ces notions comme outils de création. Enfin, parce que la création n'est jamais la répétition d'un même processus, celle-ci nous a permis de découvrir de nouvelles notions favorisant l'émergence du corps pluriel scénique. Du moins, elle nous a permis de parler de cette émergence d'une nouvelle manière. Elle a raffiné notre réflexion théorique en mettant en évidence les notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 209) qui seront développées plus loin dans ce chapitre. Celles-ci viennent compléter notre pensée sur la dynamique du métissage en relation avec le corps scénique. Avant d'exposer les notions découvertes, nous allons résumer, dans la section suivante, le processus de création du spectacle « *La noyée aux hirondelles...* ».

La création de ce spectacle est une étape naturelle dans le maintien d'une posture de praticien réflexif au sein du processus heuristique adopté depuis le début de la recherche. À travers cette méthodologie, qui rappelle le processus créateur, l'artiste-chercheur alterne entre la théorie et la pratique. Il nourrit sa réflexion de sa pratique et, alternativement, sa pratique de sa réflexion. Ainsi, l'heuristique se développe en spirale. Chaque étape de création et de réflexion est une spire qui s'ajoute à la structure. La création de *La noyée aux hirondelles...* est une de ces nouvelles spires et ouvre donc sur une nouvelle réflexion.

6.2 La création du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*

Lors de la création du spectacle *La noyée aux hirondelles...*, il nous a donc été donné d'être témoin de l'activité des notions de la dynamique du métissage. Nous les avons vues à l'œuvre et les avons reconnues au moment où elles apparaissaient.

Dans le tableau « En éclats » (figure 6.1), les deux artistes ont intériorisé des images telles que « les bras sont des pattes de mante religieuse » et « les jambes sont des rochers qui se fragmentent » (app. B).



Figure 6.1 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de Catherine Valois.

Sous la pression de l'imaginaire, leur corps s'est disloqué et a laissé apparaître une présence dans les bras, indépendante d'une autre présence dans le torse et les jambes. Nous avons alors vu à l'œuvre la notion d'assemblage maladroit avec ses principes de fragmentation et de reconstruction. Le corps scénique était à la fois lui-

même tout en étant possédé par deux autres présences qui l'ont rendu pluriel et l'ont transformé. La notion de transformation s'est déployée sous la forme d'un glissement du corps entre différents états et différentes formes provoquant l'ouverture de sa signification. La scission du corps et l'apparition d'une force étrangère ont mis en doute le corps dans sa réalité commune. Le corps scénique nous est alors apparu anormal et étrange.

Dans le spectacle en général, un jeu d'éclairage, de transparence à travers un tulle et de dédoublement d'objets et d'interprètes, a transformé l'espace scénique (figure 6.2). Ce jeu a mis en évidence la notion d'ouverture du sens. L'espace transformé a perdu son sens *a priori*. En s'ouvrant, son sens est devenu ambigu. Évoluant dans cet espace sorti du familier, le corps a été mis en doute.



Figure 6.2 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.

Au cours de cette création, nous avons, aussi, expérimenté et appliqué plusieurs des notions découvertes dans la recherche. Notamment, nous avons utilisé les notions d'assemblage maladroit, de transformation et d'ouverture du sens. En devenant des outils de création, ces notions opératoires de la dynamique du métissage ont participé au développement de notre méthode de création.

Notre création a d'abord été guidée par le désir d'utiliser les principes de déconstruction et de reconstruction inscrits dans le fonctionnement de la notion d'assemblage maladroit. Nous avons volontairement morcelé les éléments du spectacle pour augmenter leur potentiel créateur. À travers de nouvelles rencontres entre les fragments, nous avons créé des assemblages surprenants. Ces assemblages se sont réalisés à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'artiste : au sein de l'espace intime du corps et de l'espace collectif de la scène. Ils se sont présentés autant durant le processus de création que durant les représentations.

Par exemple, nous avons imaginé sommairement l'espace et l'installation visuelle du spectacle, puis esquissé des tableaux et choisi des images verbalisées. Ces fragments ont été envoyés à chacun des co-créateurs. Musiciens, éclairagiste, actrice, assistante metteuse en scène ont créé séparément de nouveaux éléments pour le spectacle, immergés dans leur univers personnel, mais inspirés des fragments reçus. Plus tard, l'équipe s'est réunie pour orchestrer la mise en commun et la sélection des fragments, tout en créant du nouveau matériel. La structure du spectacle révèle aussi ce morcellement. Le spectacle a pris la forme d'un enchaînement de tableaux articulés entre eux par des transitions (app. A). Bien qu'un fil conducteur ait été créé, les tableaux pourraient être intervertis pour changer le sens du spectacle. Dans un processus plus interne, l'assemblage maladroit a pris forme à travers le morcellement et la rencontre d'images mentales hétéroclites stimulant différents états et différentes énergies (app. B). Il est apparu aussi dans le choix de certains types de mouvements et de rythmes corporels (rupture, saccade, isolation...) (figure 6.1). Ainsi, notre besoin de provoquer des rencontres inattendues entre des éléments fragmentés, de ne jamais viser la perfection et de laisser des

espaces où peut se manifester l'imprévu, a participé à l'élaboration de cette création sous forme d'assemblages maladroits.

Nous nous sommes aussi engagée dans la création du spectacle *La noyée aux hirondelles...* en adoptant la posture de l'anormal inscrite au sein de la notion de transformation. Nous avons le désir de nous éloigner de l'humanité, de l'altérer en positionnant le corps scénique hors de toute norme. Nous avons volontairement fait bifurquer vers l'étrange, les corps, les objets scéniques et l'histoire du spectacle.

Par exemple, la notion de transformation dans cette création s'est manifestée par l'adoption de formes et d'images reliées à l'animalité et à la déformation (notions qui mettent l'humanité du corps en doute). Notre attirance pour la création de mouvements en saccades et en torsions ainsi que pour le démantèlement apparent du corps par le mouvement et l'imaginaire nous a aussi fait accéder à la transformation et à l'anormal (figure 6.1).

De plus, le corps scénique a adopté la posture de l'anormal et gardé son sens ouvert par l'entremise d'une mise en doute de l'objet et de l'espace avec lesquels il était en relation. Ces relations ainsi mises en doute, ont mis le corps hors contexte en le privant de ses référents habituels.

À certains moments du tableau « Tentative d'envol », l'artiste, par sa manipulation, a métamorphosé le ruban rouge en filet de sang. Pourtant, à d'autres moments, selon des qualités propres à l'objet (forme, résistance, texture...), le ruban a imposé une façon de bouger à l'artiste qui le manipulait (figure 6.3). Le corps et l'objet scéniques ont été mutuellement transformés par la relation qu'ils ont établie entre eux. Ils se sont ouverts à une relation qui a modifié leur sens propre, à la manière des mots et des choses dans la métaphore.

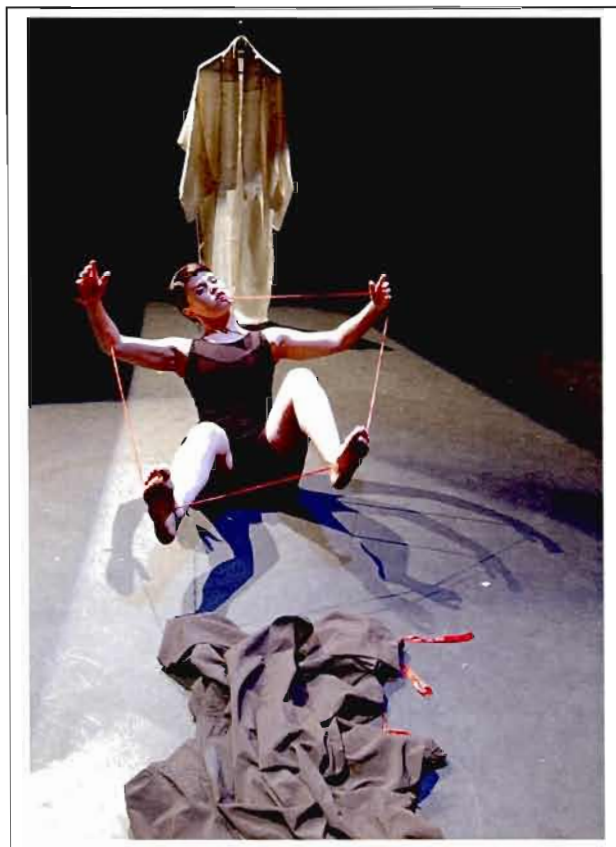


Figure 6.3 Geneviève Martin, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.

En nous mettant en relation avec ses qualités propres, l'objet a mis en doute notre corps et nos façons de faire. Il nous a éloignée de nos automatismes, de nos zones de confort, de nos habitudes de création et de mouvement. Par la contrainte, l'objet nous a libérée d'une part de nous-même. Il nous a permis d'aborder les sensations et le mouvement d'une façon qui n'était plus la nôtre, mais celle de l'altérité.

Nous avons aussi maintenu ouvert le sens du corps scénique par la création d'illusions. Par exemple, nous avons transformé un vêtement vide en corps animé (figures 6.4 et 6.5) et créé des mouvements d'oiseaux sous l'imperméable porté par une des interprètes (figure 6.6).

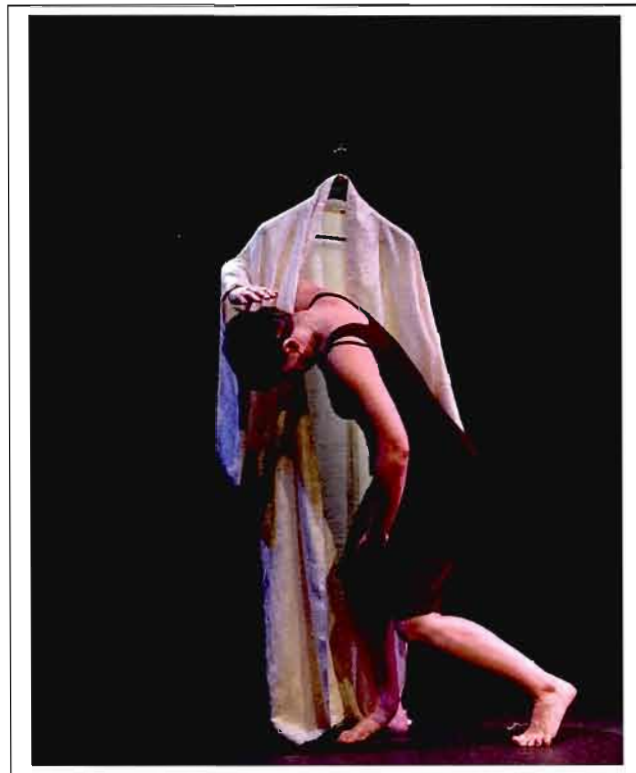


Figure 6.4 Geneviève Martin, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.



Figure 6.5 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de Catherine Valois.



Figure 6.6 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photos de Catherine Valois (gauche) et François Perreault (droite).

Les différentes étapes de création ont dévoilé le corps scénique de notre pratique comme un corps en transformation. Son imaginaire, son énergie, sa forme, ont été en constant déplacement, marquant ainsi l'intervalle entre un avant et un après. C'est ce déplacement entre différents états qui a rendu le corps scénique pluriel. Par exemple, le corps scénique créé pour ce spectacle possédait à la fois des caractéristiques humaines et des caractéristiques animales, végétales et minérales tirées des images intériorisées. De plus, utilisant aussi bien les paramètres de la danse, du théâtre que des arts visuels, le corps scénique s'est construit à la fois comme chorégraphie, partition théâtrale et œuvre visuelle. Il est demeuré en passage entre différentes réalités.

Lors de cette création, nous avons été témoin des notions opératoires à l'œuvre dans notre pratique. Nous avons aussi utilisé certaines de ces notions pour créer.

Pourtant, sous cette apparente structure planifiée et contrôlée se cache aussi l'imprévu. Toute création est singulière et nouvelle. Elle ajoute ou retire ses propres paramètres à l'équation du spectacle (paramètres inconnus de l'artiste en début de processus). En proposant les notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » comme nouveaux éléments de réponse, la création de « La noyée aux hirondelles... » nous a amenée à poursuivre notre pensée plus avant. Elle a fait naître une réflexion qui a raffiné notre compréhension et notre description de la dynamique du métissage à l'œuvre dans l'émergence du corps pluriel scénique. Ainsi, cette création a eu un impact sur notre réflexion théorique.

6.3 La dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique

Le spectacle *La noyée aux hirondelles...* a été créé grâce à l'élaboration de paysages sous la peau. Ces paysages imaginaires localisés dans des lieux corporels précis ont rendu le corps présent à lui-même de façon autre que dans les réalités quotidienne, théâtrale ou formelle. Le corps sur scène y est apparu à la fois authentique et altéré, modifié par la présence en lui de l'autre. Par une fragmentation et une réorganisation de ses différentes fictions, le corps a été mis en doute et s'est transformé. Un nouveau corps scénique, étrange, instable et poétique, se positionnant entre connu et inconnu, a été créé.

La création de ce spectacle nous permet de confirmer que le corps pluriel scénique émerge lorsque le corps scénique est mis à l'écart de la norme. Cette mise à l'écart est atteinte à travers la rencontre, l'assemblage maladroit et l'ouverture du sens. Placé hors contexte, le corps scénique entre alors dans un jeu de transformations nécessaire à son émergence plurielle sur scène : nécessaire, puisque c'est le processus de transformation qui garde le corps scénique en passage entre ses multiples réalités potentielles. De plus, cette création nous montre que les notions de rencontre, d'assemblage maladroit et d'ouverture du sens opèrent dans notre

pratique en mettant en doute le corps sur scène. Le spectacle met aussi en lumière la notion de monstruosité dont le fonctionnement interne précise celui de l'assemblage maladroit. La création de *La noyée aux hirondelles...* établit, enfin, la perte du sens familier comme déclencheur du soupçon qui initie l'ouverture puis l'oscillation du sens du corps scénique. Cette perte du sens familier révèle la notion d'« inquiétante étrangeté ». (Freud, 1985, p. 209)

6.3.1 La notion de mise en doute dans l'émergence du corps pluriel scénique

L'étude de la création du spectacle *La noyée aux hirondelles...* fait apparaître la nouvelle notion de mise en doute. En effet, chaque fois que les notions de rencontre, d'assemblage maladroit et d'ouverture du sens s'activent au sein du corps scénique, celui-ci est mis en doute. Sa réalité devient incertaine. À travers la mise en doute, telle que nous l'expérimentons dans notre pratique, il y a contestation, voire refus, de la réalité du corps sur scène. Pourtant, ce refus n'est pas catégorique. Le doute, état d'incertitude, fait naître un soupçon qui invite à suspendre le jugement. Apparaît alors l'ambiguïté. Nous n'acceptons comme réalité du corps ni cette chose ni cette autre, ou alors, nous choisissons l'une ou l'autre, mais sans fixer notre décision. La mise en doute nous fait vivre le principe d'alternance – principe qui « ruine la fixité des êtres ou des étants en jouant constamment le devenir. » (Nouss et Laplantine, 2001, p.64) Ce qui est mis en doute est en constante recherche de nouvelles métamorphoses. La réalité du corps scénique reste irrésolue certes, mais combien pleine de possibilités différentes et riches.

Dans le tableau « Éclipse », l'imperméable trop grand (figures 6.7), en effaçant le contour du corps, a mis ce corps en doute. Il a laissé ouvert l'interprétation et la forme du corps caché. Le corps scénique, en proie aux soupçons, s'est alors élaboré dans l'imaginaire de ceux qui l'ont perçu.



Figure 6.7 Geneviève Martin, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.

La notion de mise en doute fait écho à certaines théories de Paul Ardenne (2001). Selon cet auteur, cette notion appliquée au corps représenté est liée à une dégradation par mise en pièces (jusqu'à l'anéantissement) de la figure humaine dans les représentations artistiques contemporaines. Souffrant, isolé, incertain, fragmenté, déviant, déformé, laid, perdu, banal, anéanti, effacé, le corps représenté *disparaîtrait* parce que mis en doute.

De notre point de vue, en le gardant indéterminé et irréalisé, la mise en doute offre au corps la possibilité de se reconstruire de différentes manières. Comme dans la poésie contemporaine, elle offre au corps de fonctionner selon des principes de

fragmentation et de reconstruction, de discontinuité et de réversibilité. À travers une mise en doute corporelle appréhendée sous cet angle, le corps scénique s'ouvre à de multiples transformations et devient pluriel. Ainsi, le corps pluriel scénique de notre pratique échappe à la disparition.

6.3.2 La notion de monstruosité dans l'émergence du corps pluriel scénique

La notion d'assemblage maladroit se nourrit, à un certain degré, de la notion de monstruosité. Celle-ci peut être considérée dans sa radicalité : elle pousse le corps aux frontières d'une mise en doute ultime. « Les anatomies sont mises en pièces, morcelées, avant que ne soient tentées des greffes sauvages. » (Lascault, 1973; cité dans Ardenne, 2001, p. 394) La monstruosité peut aussi être considérée à partir des principes qui régissent son fonctionnement : la mise en pièces, la reconstruction et la métamorphose. Dans notre parcours interne de création, nous utilisons constamment ces principes reliés à la notion de monstruosité. Nous les appliquons au niveau de l'imaginaire. Le spectateur n'en est souvent pas conscient. Ce qu'il perçoit est plutôt de l'ordre de l'étrange. C'est ce que nous vivons intérieurement qui est de l'ordre de la monstruosité.

En passant à travers des étapes internes de création impliquant la notion de monstruosité, notre corps scénique organise sa restructuration. Il se présente dans notre imaginaire comme une humanité qui se dégrade pour mieux se recréer autrement. La notion de monstruosité implique des déconstructions et reconstructions constantes qui favorisent la création du corps sur scène sous la forme d'une construction changeante. Émergeant à travers cette notion, le corps pluriel scénique s'oppose à un corps idéal lié à la beauté de son apparence et à l'harmonie de sa dynamique de construction. Il s'inscrit dans une esthétique de la laideur ou du moins de la déformation. Considéré à travers sa dysharmonie, le corps pluriel scénique ne soulève pourtant pas de répulsion. Il fascine plutôt, par son

aspect plus grand que nature et hors norme. Comme le monstre, cet être prodigieux, le corps pluriel scénique cache un certain caractère sacré, un mystère à déchiffrer.

La notion de monstruosité en action dans notre création donne une impression de non familiarité. À travers la monstruosité, le corps scénique de notre pratique semble adopter une conformation anormale, exposer un manque ou un excès dans sa constitution physique (figures 4.1 et 6.8). Certaines parties du corps scénique semblent ne plus appartenir à l'ensemble. Le corps ou ses parties semblent s'éloigner de l'humanité, semblent être devenus des êtres étranges, mythiques, mi-animal, mi-humain (par des mouvements d'opposition, des qualités et des rythmes inhabituels). Enfin, le corps sur scène semble être activé par autre chose que lui-même, par quelque chose d'invisible, d'extérieur et de plus fort que lui. Comme le corps monstrueux, le corps pluriel scénique de notre pratique est un corps inachevé et imparfait. Il adopte une posture de l'entre-deux qui fait naître le doute et invite à la transformation.

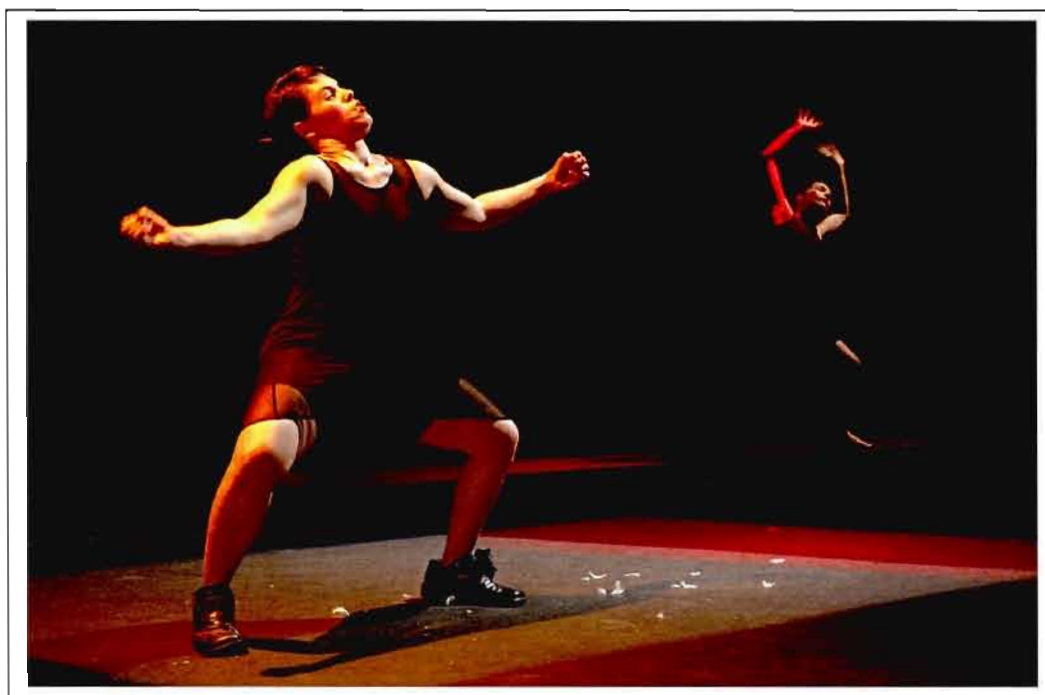


Figure 6.8 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.

6.3.3 La notion d'« inquiétante étrangeté » dans l'émergence du corps pluriel scénique

La dynamique du métissage ouvre la réalité du corps scénique à de multiples interprétations et donc à de multiples significations. Sa réalité oscille entre plusieurs possibles. Dans cet écart entre différents sens, le corps scénique se transforme au point de devenir étranger à lui-même. Le corps sur scène semble être en désaccord avec lui-même et avec son environnement. Sa relation au monde n'est plus familière. Ce nouveau corps scénique provoque chez celui qui le regarde une expérience, voire un malaise, dans son être entier. Il fait naître un sentiment d'« inquiétante étrangeté » (Freud, 1985, p. 209). Les références antérieures ne tiennent plus. Pourtant, parce que le corps scénique est une création artistique, ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » ne provoque pas, comme en situation réelle, une anxiété malative. Elle provoque un malaise *agréable* : une sorte de transport, de dépaysement stimulant de subtiles transformations. La frontière entre réalité et imaginaire devient poreuse, permettant des allers-retours fréquents entre des univers différents : entre ce que nous sommes et ce que nous pourrions être; entre connu et inconnu; entre le soi et l'autre.

Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » est décrit par Freud comme « [...] quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement [...] quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. » (Freud, 1985, p. 246) « L'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression extérieure, ou bien lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées. » (Freud, 1985, p. 258) Selon Freud, des facteurs précis font naître le sentiment d'« inquiétante étrangeté » : l'animisme, la magie (coïncidences, pensée magique), les relations à la mort, la répétition involontaire du semblable (image du double, retour involontaire au même point), le complexe de

castration (qui se manifeste par l'impression de morcellement du corps ou de perte de parties du corps) et le pressentiment de forces mystérieuses chez son prochain.

Sans vouloir lancer notre recherche sur des pistes psychanalytiques, nous désirons, en utilisant les quelques notions précédemment exposées, transposer ce sentiment d'étrangeté à l'univers de la scène et du corps artistique. En suivant les idées émises plus haut, pour que puisse naître sur scène le sentiment d'étrangeté, il doit y avoir d'abord une incertitude. Il faut laisser le spectateur douter. « Car pour que naisse un tel sentiment, il faut [...] un litige quant à savoir si l'incroyable qui a été dépassé n'est tout de même pas réellement possible. » (Freud, 1985, p. 259) Rien ne doit se rallier trop clairement à des conventions précises, sinon « nous adaptons notre jugement aux conditions de cette réalité feinte » (Freud, 1985, p. 260) par l'artiste. Le créateur doit donner l'impression de s'être « apparemment placé sur le terrain de la réalité commune » (Freud, 1985, p. 260) pour n'en sortir qu'en certains moments durant lesquels il multiplie subtilement les facteurs favorisant l'émergence du sentiment d'« inquiétante étrangeté ».

Dans le spectacle *La noyée aux hirondelles...*, nous avons accédé à cette étrangeté par la voie d'un morcellement imaginaire du corps et de l'énergie corporelle. Ce morcellement interne a donné l'impression qu'une force externe, autre que la volonté de l'artiste sur scène, dirigeait le corps scénique. De plus, l'utilisation d'images mentales comme métaphores corporelles a renvoyé à une forme d'animisme. Nous avons aussi touché à l'étrangeté par la création du double et la répétition du semblable sur scène (figures 6.9 et 6.10) : le dédoublement de l'objet et de l'espace, la ressemblance des interprètes et la création de doubles du corps avec le vêtement (figures 6.4 et 6.5).

Ce dédoublement semble marquer un espace d'oscillation entre le « je », connaissant et conscient, et le « moi », connu et inconscient. Ce qui est voilé et inconscient nourrit ce qui est dévoilé et conscient. Tour à tour les deux interprètes du

spectacle deviennent l'invisible et le visible de l'autre, son impulsion et son expression. Il en va de même pour les objets et les vêtements présents sur scène. À certains moments, ils adoptent les couleurs des interprètes qui les manipulent. À d'autres moments, ils semblent plutôt influencer celles-ci.

Le corps ainsi morcelé, possédé et dédoublé, a quitté le familier pour devenir anormal et incertain. Placé hors de la réalité courante, le corps pluriel scénique de notre pratique s'est alors inscrit dans le monde de l'étrangeté.

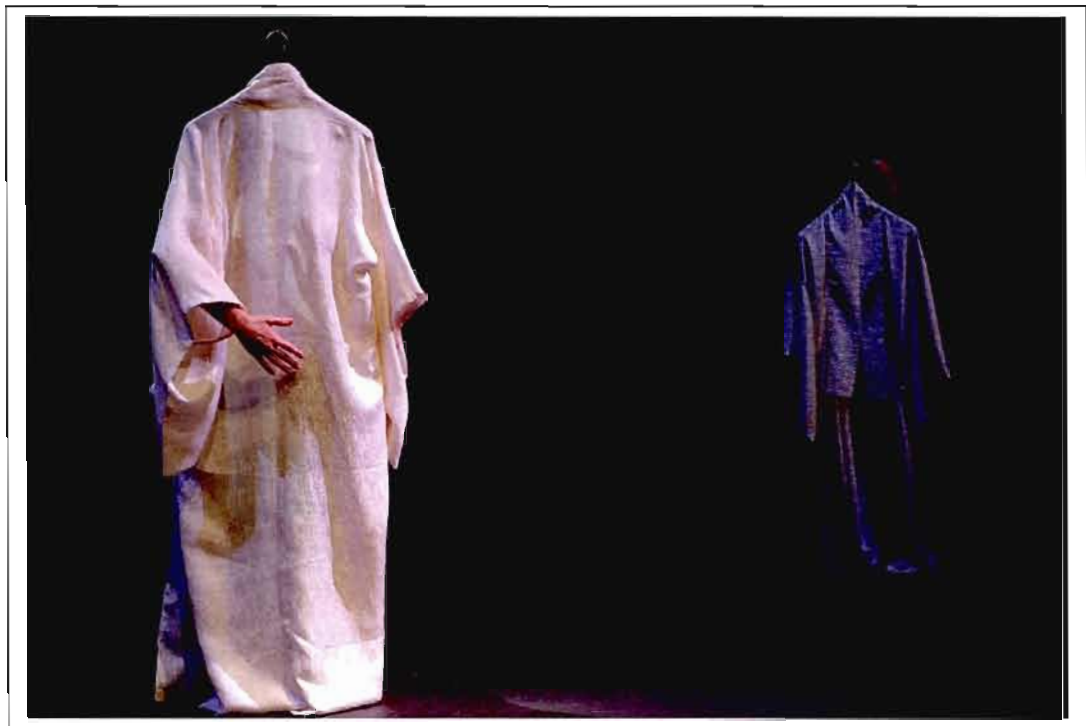


Figure 6.9 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de François Perreault.



Figure 6.10 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photo de Catherine Valois.

6.4 La dynamique du métissage et le corps scénique : une invitation à la transformation

Par un déplacement dans l'entre-deux, la dynamique du métissage entraîne le corps scénique dans une suite de transformations qui le font émerger pluriel. Dans la rencontre, la dynamique du métissage déplace la réalité du corps scénique entre de multiples altérités. Dans l'assemblage maladroit, elle déplace la réalité du corps scénique entre de multiples constructions. Dans l'ouverture du sens, elle déplace la réalité du corps scénique entre de multiples significations.

La dynamique du métissage en relation avec le corps sur scène donne naissance à un théâtre de l'être et de la transformation basé sur le désir de devenir ce qui est imaginé. Ce désir favorise l'émergence du corps pluriel scénique : le corps devient une part du monde et une part du monde devient le corps. À travers le processus de transformation, n'ayant qu'une valeur illusoire, le morcellement apparent du corps pluriel scénique s'estompe au profit d'une unité passagère, mais fondamentale de l'être. C'est à travers cette suite de transformations que nous recréons le corps et tentons de le percer à jour en le pensant autrement.



Figure 6.11 Geneviève Martin et Pascale Delhaes, *La noyée aux hirondelles...*, photos de Catherine Valois.

CONCLUSION

Étant le producteur et le produit de notre création, le corps – matériel, historique et imaginaire – est au centre de notre pratique et de notre réflexion. Il est l'objet et le sujet d'une passion profonde qui a animé la présente étude. Parce qu'il se crée selon de multiples fictions construites au détour de ses rencontres, le corps se définit comme le lieu privilégié du métissage. Nous avons donc abordé notre recherche selon cette perspective. En nous concentrant d'abord sur les théories du métissage et du corps, nous avons mis en relief la notion de corps pluriel scénique. Nous avons, par la suite, tenté de découvrir quelle dynamique du métissage favorisait l'émergence du corps pluriel sur scène et comment elle y parvenait.

C'est en appréhendant le métissage dans sa dynamique de rencontre, de collision et de dialogue, comme créateur de diversité et de transformation, que nous avons abordé la problématique. Cette vision, développée par Alexis Nouss et François Laplantine, a modelé le cadre théorique de notre démarche. Elle est aussi devenue une partie de la dynamique du métissage dont nous cherchions à décrire le fonctionnement pratique et théorique. Nous avons observé et analysé, selon cette perspective, des démarches artistiques présentant des similarités avec la nôtre : celles de Tatsumi Hijikata, de Matthew Barney et de Björk. Nous avons aussi découvert le fonctionnement de cette dynamique à la lumière de notre expérience du butô et du développement de notre pratique artistique personnelle. Ainsi, nous avons pu identifier les notions de la dynamique du métissage qui favorisent l'émergence du corps pluriel scénique.

La description et l'analyse d'extraits de nos créations passées ont favorisé l'articulation de réflexions théoriques et pratiques permettant de définir ensuite les notions opératoires de la dynamique du métissage. L'analyse de ces notions a

révélé le processus de création du corps pluriel scénique. Ce processus s'est défini comme une dynamique du métissage composée des notions de rencontre, d'assemblage maladroit, de transformation et d'ouverture du sens. La dynamique du métissage a ensuite été utilisée dans la création du spectacle *La noyée aux hirondelles – petits paysages sous la peau*. Investie des notions opératoires découvertes, nous avons poursuivi un travail de création qui a mené plus loin notre réflexion théorique en la nourrissant de nouveaux éléments. La création de ce spectacle a révélé l'action des notions de mise en doute, de monstruosité et d'« inquiétante étrangeté » dans l'émergence du corps pluriel scénique. Elle a aussi su donner des précisions quant à la nature et au fonctionnement de ces nouvelles notions au sein de la dynamique du métissage. Enfin, cette création a mis en lumière le parcours du corps pluriel scénique se développant entre toutes les notions composant la dynamique du métissage.

Ces résultats nous ont permis de conclure que la dynamique du métissage fonctionne au sein d'un corps scénique placé hors contexte. Celui-ci est alors mis en doute. Déstabilisé, le corps entre dans un processus de transformations multiples. En déplaçant la réalité du corps vers différentes altérités, différentes constructions et différentes significations, le principe de transformation garde le corps scénique dans l'écart et l'ouvre à la pluralité de ses devenirs possibles. La dynamique du métissage ouvre la voie à un imaginaire de la transformation pour la création d'un théâtre de l'être : être soi et le monde.

Tout au long de la recherche, nous avons privilégié un mouvement d'alternance entre la théorie et la pratique, mouvement propre à la méthodologie heuristique, et qui soutient notre approche de praticien réflexif. La pratique et la théorie, soigneusement articulées et non seulement juxtaposées, forment un tout unique et complet, la thèse-crédation : une réflexion écrite, un spectacle et un document visuel. Ces trois éléments joignent et articulent réflexion théorique et pratique pour créer un tout. Le lecteur trouvera en annexe le document visuel *Le monde, son portrait* (disque 3) qui se veut une résonance de l'œuvre scénique et de la réflexion

théorique sous la forme d'une autre œuvre. Cette seconde création est une ouverture poétique de la recherche. Elle est un nouvel enroulement dans la spirale de la recherche heuristique. La notion de mise en doute, fraîchement découverte, est au centre de cette création. Avec elle, et appuyée par l'imaginaire de la transformation, nous tentons de creuser plus à fond le sens du corps. Nous avons ainsi voulu poursuivre notre cheminement vers le dévoilement de l'intériorité de l'artiste dans son œuvre. La présente recherche a d'ailleurs pour originalité de donner accès au parcours interne de l'artiste durant son processus de création. Par conséquent, elle ouvre la recherche et la création à « l'exploration de la profondeur paradigmatique du corps lui-même. » (Viala, 1985, p.10)

Il y a bien entendu des limites à une création réalisée à travers la dynamique du métissage. Poussée à son extrême, cette dynamique pourrait annihiler le corps scénique. Trop morcelés, le corps scénique ainsi que le spectacle ne seraient plus lisibles par le spectateur. Dans cet extrême, le corps propre de l'artiste pourrait même se trouver en danger. Parce qu'elle met en doute le corps scénique, la dynamique du métissage pourrait faire perdre au corps de l'artiste sa cohérence intrinsèque et les moyens d'entreprendre la lecture de sa propre réalité. En effet, un schéma corporel qui serait devenu trop vague et trop large pourrait faire perdre la notion d'un tout corporel chez l'individu. Sa structure profonde en serait démantelée. L'individu basculerait peut-être alors vers des maladies mentales où le corps est vécu réellement comme disloqué (non plus imaginé comme tel) : troubles du moi (dédoublement de la personnalité, schizophrénie) ou formes de cécités psychiques. (Ceci n'est qu'une hypothèse.)

Cette limite fragile qui sépare le corps scénique (imaginé) du corps propre (réel) de l'artiste, nous fait pourtant entrevoir une avenue intéressante de recherche. En accédant au sens du corps pluriel scénique dans notre recherche, nous avons peut-être percé une part du sens du corps propre. Selon Viala (1985, p.10), pour que cette percée du sens du corps propre soit possible à travers une recherche sur le corps artistique d'une certaine pratique, le corps de cette pratique doit d'abord y être

considéré comme une fin. Le but de cette pratique doit être de questionner, repenser, recréer le corps propre à travers une réflexion sur le corps artistique.

Selon Merleau-Ponty, le corps propre, comme l'œuvre d'art, « est essentiellement une modulation de l'existence » (2002b, p.176) personnelle de chaque individu « dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonne [sa] signification sans quitter [sa] place temporelle et spatiale. » (2002b, p.177) Le corps propre est donc défini à la fois comme matérialité spatio-temporelle et comme expérience du monde et de l'espace. Cette définition se rapproche du modèle du corps développé dans la présente recherche : soit une conception du corps comme matérialité et comme histoire personnelle et collective. Dans les deux cas, le corps n'est ni pure chose, ni pure conscience. Il existe dans l'ambiguïté.

Dans notre pratique, le corps pluriel scénique existe aussi dans cette ambiguïté. Étant un corps mis en doute – soit par la présence en lui d'une altérité, soit par la déconstruction en fragments et la reconstruction constante de sa réalité, soit par la perte de son sens habituel à travers une oscillation entre des sens multiples et étrangers – le corps pluriel scénique apparaît dans une posture de l'anormal. Cette posture garde le corps pluriel scénique dans l'ambiguïté. Le corps pluriel scénique semble ainsi confirmer notre modèle corporel en s'inscrivant à l'intérieur de lui.

C'est la force du travail de l'imaginaire dans la création du corps pluriel scénique qui élargit et donc modifie légèrement ce modèle corporel. Par l'imaginaire, l'artiste fait participer d'avantage et de façon volontaire le monde à la construction du corps pluriel sur scène. Le corps pluriel scénique est fait d'une partie de la chair du monde, comme Merleau-Ponty écrit de l'homme qu'il est une partie de la chair du monde « dans laquelle se fondent les structures, le sens, et le devenir visible de toutes choses. » (Merleau-Ponty, 1986; cité dans Kunzmann, Burkard et Wiedmann, 1993, p. 195)

Comme nous l'avons vu dans la thèse, l'artiste qui vit l'expérience du corps pluriel scénique à travers le métissage en ressort transformé. Par la fracture et la dislocation, son corps s'ouvre à la multiplicité des sens et des interprétations, mais il ne s'y perd pas. L'artiste du corps pluriel scénique sait relire les éléments de son corps parce qu'il se relie à l'altérité, il ne se fusionne pas avec elle. Ainsi, il ne perd pas ses repères et ses racines : il les entrecroise avec les repères et les racines de l'altérité qu'il accueille en lui.

Devenu le lieu d'un entrecroisement d'éléments de l'autre et de soi, le corps pluriel scénique s'offre comme un lieu du commun. Il devient le représentant de quelque chose qui rassemble, de quelque chose qui touche à l'universel. Le corps pluriel scénique se présente comme ce lieu commun parce qu'il va puiser aux sources archétypales du corps en explorant une régression vers l'animalité et les stades fœtal et cellulaire présents en tout être humain. Il est à la fois réceptacle et créateur de cet universel. Le corps pluriel scénique, en accédant et en donnant accès à ce territoire commun et connu de tous, le fait résonner chez les autres (les spectateurs). Il devient un lien. En devenant ce lien, le corps pluriel scénique approfondit le sens d'un corps universel et collectif, commun à tout individu.

ŒUVRES CITÉES

- Agamben, Giorgio. 2002. *L'ouvert : De l'homme et de l'animal*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Payot et Rivages.
- Ardenne, Paul. 2001. *L'image corps*. Paris : du Regard.
- Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- Aslan, Odette. 2002. « Sexualité, peau nue et gestuelle ». Voir Aslan et Picon-Vallin. 2002, p. 218-246.
- Barney, Matthew. 2000. Rencontre avec Amy Jean Porter réalisée à l'occasion du visionnement public de *Cremaster 2* au *Temple Bar* de Dublin en mai 2000. Tel que cité dans <http://www.stunned.org/barney.htm>. Cette entrevue a d'abord été publiée dans *Circa Magazine* avant d'être mise en ligne.
- Baudry, Patrick. 1991. *Le corps extrême : approche sociologique des conduites à risque*. Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles Études Anthropologiques »; cité dans Sandra Vanbremeersch, « Le handicap « prêt-à-porter » : art, mode, virtualité », p. 51. Voir Fintz. 2002, T.2, p. 49-62.
- Bertrand, Monique, et Mathilde Dumont. 1976. *Dynamique de la création : Le mot et l'expression*. Paris : J. Vrin.
- Björk. *Volta*. 2007. Toronto : Atlantic recording corporation, Warner Music Group, CD.
- Björk. *Homogenic*. 1997. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD.
- Borges, Jorge Luis. 1971. *L'auteur et autres textes*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire »; cité dans Alexis Nouss et François Laplantine. *Métissages*. Paris : Éditions Pauvert, 2001, p. 60.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1994. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- Craig, Edward Gordon. 1916. *De l'art du théâtre*. Trad. de l'anglais par Geneviève Séligmann. Paris : Éditions Lieutier.

- Davida, Dena. 1993. « Le corps éclectique ». *Voir* Gélinas. 1993, p. 20-35.
- Delbard, Nathalie. 2003. « Matthew Barney : L'esthétisation du monstre, la reconquête de l'être ». *Voir* Fintz. 2003, p. 323-332.
- Dufrenne, Mikel. 1987. *L'œil et l'oreille*. Montréal : l'Hexagone.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Féral, Josette. 1995. *Dresser un monument à l'éphémère : Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris : Théâtrales.
- Ferrari, Federico. 2001. « Pas de danse : Pour Anne Teresa De Keersmaeker ». *Voir* Pontbriand. 2001, p. 93-99.
- Freud, Sigmund. 1985. « L'inquiétante étrangeté ». In « *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, p. 209-263.
- Gestsdottir, Ragnheidur. 2004. *The Making of Medulla : The Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure*. Prod. par Ragnheidur Gestsdottir. New-York : Atlantis Recording Corporation, DVD, 50 min, son, couleur.
- Goda, Nario. 1985. « Hijikata Tatsumi ». *Voir* De Bruycker. 1985, p. 73-75.
- Hijikata, Tatsumi. 1987. « Kazedaruma ». *Voir* Hoffman, Holborn, Hijikata et Mishima. 1987, p. 124-127.
- Holborn, Mark. 1987. « Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh ». *Voir* Hoffman, Holborn, Hijikata et Mishima. 1987, p. 8-15.
- Kuniyoshi, Kazuko. 2002. « Repenser la danse des ténèbres : Retour sur les années soixante ». Trad. du japonais par Patrick De Vos. *Voir* Aslan et Picon-Vallin. 2002, p. 109-134.
- Laplantine, François. 2003. « Le métissage, un paradigme en construction: Métissage, corps, chorégraphie et langage ». *Voir* Fintz. 2003, p. 219-242.
- Lascault, Gilbert. 1973. *Le monstre dans l'art occidental*. Paris : Éditions Klincksieck; cité dans Paul Ardenne. *L'image corps*. Paris : du Regard, 2001, p. 394.
- Le Breton, David. 1992. *Sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.
- , 1998. « Le corps : entre anthropologie et danse ». In *Histoires de corps*. Paris : Cité de la Musique, p. 11-24.

- , 1999. *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Louppe, Laurence. 1996. « Corps hybrides ». *Art Press*, no. 209, p. 54-59.
- , 2001. « Les frontières du corps ». *Voir Pontbriand*. 2001, p. 169-176.
- Marzano, Michela. 2003. « L'art charnel d'Orlan : La « refiguration » au service d'une identité métissée et hybride ». *Voir Fintz*. 2003, p. 171-184.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2002a. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- , 2002b. *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- , 1986. *Le visible et l'invisible; suivi de Notes de travail*. Paris : Gallimard, coll. « Tel »; cité dans Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard et Franz Wiedmann. *Atlas de la philosophie*. Trad. de l'allemand par Zoé Housez et Stéphane Robillard. Paris : Librairie Générale Française, 1993, p. 195.
- Nakajima, Natsu. 1997. "Ankoku Butoh: Feminine Spirituality in Theatre, Opera and Dance". Trad. du japonais par Denise Fujiwara. Conférence inédite donnée à Taipei en 1997 et à Toronto en 2002.
- Nouss, Alexis, et François Laplantine. 2001. *Métissages*. Paris : Éditions Pauvert.
- Ogino, Suichiro. 1985. « Quelques (non) définitions du butô ». *Voir De Bruycker*. 1985, p. 67-70.
- Osawa, Akihiro. 1985. « Origines et filiations ». *Voir Surya*. 1985, p. 6-13.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2002. « Avant-propos ». *Voir Aslan et Picon-Vallin*. 2002, p. 7-15.
- Plouvier, Paule. 2003. « Les délices de la monstruosité dans les nouvelles de Mandiargues ». *Voir Fintz*. 2003, p. 333-347.
- Progoff, Ira. 1984. *Le journal intime intensif*. Trad. de l'américain par Celia-Anne Adeline-Voos. Montréal : Éditions de l'Homme.
- Pytlik, Mark. 2003. *Wow and Flutter*. Toronto : ECW Press.
- Quivy, Raymond, et Luc van Campenhoudt. 1988. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Paris : Bordas.
- Raz, Jacob. 1988. « Forword : Turbulent Years ». *Voir Viala et Masson-Sekine*. 1988, p. 10-15.

- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel*. Paris : L'Harmattan.
- Sauvagnargues, Anne. 2007. « Corps sans organes ». *Voir Marzano*. 2007, p. 254-257.
- Sellami-Vinas, Anne-Marie. 1999. « L'écriture du corps en scène : Une poïétique du mouvement. » Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Snauwaert, Maïté. 2004. « Langage du corps : une extension métaphorique? ». *Voir Devésa*. 2004, p. 75-96.
- Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres : Essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac.
- Turgeon, Laurier. 2003. « Les mots pour dire le métissage : jeux et enjeux d'un lexique ». *Voir Ouellet*. 2003, p. 383-402.
- Uno, Kuniichi. 2000. « Le butô et un devenir ». Conférence donnée lors de l'événement *Présences du Japon* à Montréal, octobre 2000, texte tiré du recueil *Fondements esthétiques de la danse* préparé par Andrée Martin, p. 41-52.
- Uzel, Jean-Philippe. 2003. « L'art comme "palimpseste" : Aby Warburg chez les Hopis ». *Voir Ouellet*. 2003, p. 403-422.
- Vanbremeersch, Sandra. 2002. « Le handicap « prêt-à-porter » : art, mode, virtualité ». *Voir Fintz*. 2002, T.2, p. 49-62.
- Viala, Jean. 1985. « Modernité et tradition : paradoxes ». *Voir Surya*. 1985, p. 6-12.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Métissage

Deliège, Robert. *Introduction à l'anthropologie structurale : Lévi-Strauss aujourd'hui*. Paris : Seuil, 2001, 174 p.

Éribon, Didier. *De près et de loin*. Paris : Seuil, 1990, 269 p.

Fintz, Claude (dir. publ.). *Du corps virtuel... à la réalité des corps : Actes de Colloque de décembre 2002 – Grenoble*. 2 t. Paris : Éditions L'Harmattan, 2002.

-----, *Le corps comme lieu de métissage : Actes de Colloque de décembre 2002 – Grenoble*. Paris : L'Harmattan, 2003, 405 p.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988, 294 p.

Lévi-Strauss, Claude. *Race et Histoire*. Suivi de *Race et Culture*. Paris : Éditions Albin Michel, UNESCO, 2001, 172 p.

Ouellet, Pierre (dir. publ.). *Le soi et l'autre*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2003, 446 p.

Corps

Aslan, Odette (dir. publ.). *Le corps en jeu*. Paris : CNRS Éditions, 2000, 421 p.

Buisson, Dominique. *Le corps japonais*. Paris : Hazan, 2001, 215 p.

Devésa, Jean-Michel (dir. publ.). *Le corps, la structure : Sémiotique et mise en scène*. Bordeaux : Pleine page éditeur, 2004, 221 p.

Gélinas, Aline (dir. publ.). *Les vendredis du corps : Le corps en scène, vision plurielle*. Montréal : Éditions Cahiers de Théâtre Jeu / Festival International de Nouvelle Danse, 1993, 199 p.

Marzano, Michela (dir. publ.). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 1048 p.

Palma, Albert. « L'esprit du geste ». *Question de*, Revue-livre trimestrielle dirigée par Marc de Smedt, no.117, 1999, 209 p.

Sami-Ali. *Corps réel, corps imaginaire : Pour une épistémologie du somatique*. Paris : Dunod, 1998, 142 p.

Butô

Amagatsu, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Trad. du japonais par Patrick De Vos. Arles : Actes Sud, 2000, 43 p.

Aslan, Odette (dir. publ.), et Béatrice Picon-Vallin (dir. publ.). *Butô(s)*. Paris : CRNS Éditions, 2002, 388 p.

De Bruycker, Daniel (dir. publ.). *Alternatives théâtrales : Le butô et ses fantômes*, no. 22-23 (avril-mai), 1985, 97 p.

Dougier, Henry (dir. publ.). *Fous de danse*, no. 51 (juin), 1983, 263 p.

Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1999, 272 p.

Hijikata, Tatsumi. *Three Decades of Butoh Experiment*. Tokyo : Yushi-sha, 1993, 167 p.

Hoffman, Ethan, Mark Holborn, Tatsumi Hijikata, et Yukio Mishima. *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York : Aperture Foundation, 1987, 131 p.

Montpetit, Jocelyne. « Fragments d'un discours sur la danse ou de l'expression de soi jusqu'à la disparition du corps ». *Danses, Revue Liberté*, no. 254, volume 43, no. 4, novembre 2001, p. 8-16.

Surya, Michel (dir. publ.). *Scènes : Revue de l'Espace Kiron*, no. 1, 1985, 48 p.

Tanaka, Min. (n. d.) *The Sea Inside the Skin*. Prague : Torst. (n. p.).

Vermeersch, Pé. « Le sens de l'humain : Entretien avec Min Tanaka ». Trad. de l'anglais par Bertram Dhellemmes. *Tausend Augen*, no. 21, janvier 2001, Paris, p. 43-45.

Viala, Jean, et Nourit Masson-Sekine (éd.). *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo : Shufunotomo, 1988, 207 p.

Japon

Reischauer, Edwin O. *Histoire du Japon et des Japonais*. 2 t. Trad. de l'américain par Richard Dubreuil. Coll. « Points », Histoire, no. H9-H10. Paris : Seuil, 1997.

Danse

Buirge, Susan. *En allant de l'ouest à l'est : Carnets 1989-1993*. Trad. de l'anglais par l'auteure et Marc-Gabriel Malfant. L'Isle-sur-la-Sorgue : Éditions Le bois d'Orion, 1996, 276 p.

Delacampagne, Christian, Michèle Finck, Isabelle Ginot, Bernard Rémy, et Jean Rouch. *Danse corps provisoire : Cinéma, peinture, poésie*. Paris : Armand Colin, 1992, 216 p.

Pontbriand, Chantal (dir. publ.). *Danse : Langage propre et métissage culturel : Actes du colloque tenu les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1999 à la Cinémathèque québécoise*. Montréal : Parachute, 2001, 273 p.

Tufnell, Miranda, et Chris Crickmay. *Body, Space, Image: Notes towards Improvisation and Performance*. Londres : Dance Books, 1993, 209 p.

Théâtre

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Éditions Gallimard, 1964, 246 p.

Barba, Eugenio, et Nicola Savarese. *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'italien par Eliane Deschamps-Pria. Cazilhac : Bouffonneries Contrastes, 1985, 210 p.

Banu, Georges. *L'acteur qui ne revient pas*. Paris : Gallimard, 1993, 244 p.

-----, *L'Homme de dos : Peinture, théâtre*. Paris : Adam Biro, 2000, 159 p.

Creative Arts Television Archive. *Jerzy Grotowski*. Vidéocassette VHS, 55 min, son, couleur, 1970.

Harel, Simon (dir. publ.). *Antonin Artaud : Figures et portraits vertigineux*. Montréal : XYZ, 1995, 295 p.

Hainaux, René (dir. publ.). *Les fondements du mouvement scénique : Actes du colloque international des 5, 6, 7 avril 1991 dans le cadre de la Maison de Polichinelle à Saintes – France*. La Rochelle : Éditions Rumeur des âges et Maison de Polichinelle, 1993, 159 p.

Kleist, Heinrich von. *Sur le théâtre de marionnettes*. Trad. de l'allemand par Jacques Outin. Paris : Éditions Mille et une Nuits, 1993, 31 p.

O'Neill, P. G. *A Guide to Nô*. Tokyo : Hinoki Shoten, 1954, 229 p.

Varley, Julia. *L'écho du silence*. Prod. par le département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Vidéocassette VHS, 72 min, son, couleur, 1995.

Performance

Laramée, Guy (dir. publ.). *L'espace traversé : Réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 2002, 181 p.

Martel, Richard (dir. publ.). *Art Action : 1958-1998*. Québec : Éditions Intervention, 2001, 496 p.

Matthew Barney

Barney, Matthew. *The Order from Matthew Barney's Cremaster 3*. Prod. par Barbara Gladstone et Matthew Barney. New-York : Palm Pictures / Arthouse Films, DVD, 31 min, 2003.

Matthew Barney: Cremaster Cycle. Œuvre filmique conçue, dirigée et interprétée par Matthew Barney. Musée d'art contemporain de Montréal, Cinquième Salle de la Place des Arts, Montréal, du 20 au 28 novembre 2004.

Björk

Björk: Volumen 1993-2003. Londres : Wellhart Ltd. / One Little Indian Ltd, DVD, 93 min, son, couleur, 2002.

Björk. *Family Tree*. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD, 2002.

Björk. *Björk: Greatest Hits*. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD, 2002.

Björk. *Vespertine*. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD, 2001.

Björk. *Post*. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD, 1995.

Björk. *Debut*. Scarborough (Ont.) : WEA International Inc., Warner Music Group, CD, 1993.

Gittins, Ian. *Entre les lignes : L'histoire cachée derrière les chansons de Björk*. Trad. de l'anglais par Julien Lassailly-Ramel. Paris : Vade Retro, 2002, 144 p.

Walker, Chris. *Inside Björk*. Londres : Wellhart Ltd. / One Little Indian Ltd, DVD, 51 min, son, couleur, 2003.

Poésie

Cohen, Jean, William Empson, Geoffrey Hartman, François Rigolot, et Tzvetan Todorov. *Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, 1979, 177 p.

Costa, Philippe. *Petit manuel pour écrire des haïku*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2000, 213 p.

Delteil, André. *Le haïku et la forme brève en poésie française : Actes de colloque du 2 décembre 1989*, École d'Art d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1991, 100 p.

Frontier, Alain. *La poésie*. Paris : Belin, 1992, 367 p.

Préta-De Beaufort, Aude. *Le surréalisme*. Paris : Ellipses / édition marketing, 1997, 110 p.

Rispail, Jean-Luc. *Les surréalistes : Une génération entre le rêve et l'action*. Paris : Éditions Gallimard, 1991, 208 p.

Sebbag, Georges. *Le surréalisme : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre »*. Paris : Éditions F. Nathan, 1994, 128 p.

Zhengping, Huang. *L'image poétique comme phénomène psychique : La conception chinoise de l'imagination poétique éclairée par la phénoménologie*. Berne : Éditions P. Lang, 2000, 301 p.

Psychologie

Atkinson, Rita. *Introduction à la psychologie*. Trad. par David Bélanger. Montréal : Éditions Études vivantes, 1987, 788 p.

Bernis, Jeanne. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969, 115 p.

Denis, Michel. *Les images mentales*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979, 294 p.

Philosophie

Bell, Daniel. *Les contradictions culturelles du capitalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979, 292 p.

Dussault, Jean-Claude. *Le corps vêtu de mots*. Montréal : Éditions du Jour, 1972, 159 p.

Duvignaud, Jean (éd.), et Chérif Khaznadar (éd.). *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*. Coll. « Internationale de l'imaginaire », Nouvelle série, no. 2. Paris : Maison des cultures du monde, 1994, 131 p.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. de l'allemand par Alain Renaut. Paris : Flammarion, 2000, 535 p.

Lhomme, Alain. « L'infigurable ». *La Métaphore (revue)*, no. 1 (printemps), 1993, p.157-172.

Lingis, Alphonso. *Foreign Bodies*. New-York : Routledge, 1994, 239 p.

Maixent, Jocelyn. *La Voix du regard : L'obscène, acte ou image?*, no.15 (automne), 2002, 272 p. <http://www.voixduregard.org/obscene.htm>

Margolin, Jean-Claude. *Bachelard*. Paris : Éditions du Seuil, 1974, 190 p.

Reeves, Hubert. *Compagnons de voyage*. Paris : Éditions du Seuil, 1998, 147 p.

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris : Éditions Gallimard, 1986, 379 p.

Straus, Erwin W. *Du sens des sens*. Trad. de l'allemand par Georges Tines et Jean-Pierre Legrand. Grenoble : Éditions J. Millon, 1989, 649 p.

Mémoires et thèses

Goulet, Marie France. « Construction d'un personnage à partir d'une transposition de repères corporels, rythmiques et émotifs, tirés de *Poothana Moksham* du répertoire kathakali. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 81 p.

Lefebvre, Marie-Claude. « La voix du personnage : Influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé »

dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 84 p.

Moniqui, Karine. « De l'idéogramme au corps : Parcours d'une fragmentation du corps de l'acteur dans le théâtre japonais. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 235 p.

Provencher, Anne-Marie. « Justine, à son corps défendant : Texte dramatique accompagné d'une étude des théories d'Artaud, de Grotowski et de Barba sur le corps théâtral. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 116 p.

Vanstone, Gail Elizabeth. "Beyond Language: Silence and Space in Contemporary Poetry and Dance." Mémoire de maîtrise, Toronto, York University, 1983, 97 p.

Veillette, Mario. « Analyse d'une pratique de l'enseignement de la danse butô. » Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 131 p.

Méthodologie

Deslauriers, Jean-Pierre. *Recherche qualitative : Guide pratique*. Montréal : McGraw-Hill, 1991, 139 p.

Le Moigne, Jean-Louis. *La théorie du système général : Théorie de la modélisation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, 330 p.

Moustakas, Clark. *Heuristic Research: Design, Methodology, and Applications*. Newbury Park (Calif.) : Sage Publications, 1990, 130 p.

Taggart, Germaine L., et Alfred P. Wilson. *Promoting Reflective Thinking in Teachers: 44 Action Strategies*. Thousand Oaks (Calif.) : Corwin Press, 1998, 245 p.

Van Der Maren, Jean-Marie. *L'interprétation des données dans la recherche qualitative : Actes du colloque de l'association pour la recherche qualitative tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières le 31 octobre 1986*. Montréal : Les publications de la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal, 1989, 135 p.

Ouvrages de référence

Bertaud Du Chazaud, Henri. *Dictionnaire de synonymes et mots de sens voisin*. Paris : Éditions Gallimard, 2003, 1853 p.

Kambouchner, Denis (dir. publ.). *Notions de philosophie*. 3 t. Paris : Gallimard, 1995.

Niobey, Georges (dir. publ.). *Dictionnaire analogique*. Paris : Larousse, 1999, 856 p.

Péchoin, Daniel (dir. publ.). *Thésaurus : Des idées aux mots, des mots aux idées*. Paris : Larousse, 2003, 1146 p.

Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. 2 t. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.

Ruffault, Charlotte (dir. publ.). *Dictionnaire des sentiments*. Paris : Syros, 1993, 430 p.

----- . *Dictionnaire des émotions*. Paris : Syros, 1993, 270 p.

----- . *Dictionnaire des caractères*. Paris : Syros, 1994, 378 p.

Vergely, Bertrand. *Le dico de la philosophie*. Toulouse : Éditions Milan, 1998, 276 p.